WILLIAM SHAKESPEARE
DZIEŁA DRAMATYCZNE

WILLIAM SHAKESPEARE

DZIEŁA DRAMATYCZNE

WILLIAM SHAKESPEARE
DZIEŁA DRAMATYCZNE

W DWUNASTU TOMACH

Z PORTRETEM AUTORA

ŻYCIORYS SHAKESPEARA I PRZEDMOWY DO POSZCZEGÓLNYCH UTWORÓW OPRACOWAŁ PROF. DR. ROMAN DYBOSKI. — STUDYUM »SHAKESPEARE W POLSCE« NAPISAŁ DR. LUDWIK BERNACKI. — WYBORU PRZEKŁADÓW DOKONAŁ STANISŁAW KRZEMIŃSKI.

WARSZAWA
NAKŁAD GEBETHNERA I WOLFFA
KRAKÓW — G. GEBETHNER I SPÓŁKA

WILLIAM SHAKESPEARE
DZIEŁA DRAMATYCZNE

TOM I.

ŻYCIE, TWÓRCZOŚĆ I SŁAWA SHAKESPEARA
PRZEZ R. DYBOSKIEGO.

BURZA
W PRZEKŁADZIE L. ULRICHA.

DWAJ PANOWIE Z WERONY
W PRZEKŁADZIE ST. KOŹMIANA.

FIGLE KOBIET
W PRZEKŁADZIE L. ULRICHA.

WARSZAWA
NAKŁAD GEBETHNERA I WOLFFA
KRAKÓW — G. GEBETHNER I SPÓŁKA

KRAKÓW. — DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI

WILLIAM SHAKESPEARE.

I.

ŻYCIE SHAKESPEARA.

Źródłem naszych wiadomości biograficznych o Shakespearze, podobnie, jak o wielu znakomitych autorach średnich wieków i Odrodzenia, jest przedewszystkiem szereg dokumentów, informujących nas o jego prawniczych i ekonomicznych stosunkach i przedsięwzięciach. Obok tego, jako wyraźne świadectwo popularności, znajdujemy rozsiane po zapiskach XVII wieku anegdoty z jego imieniem połączone, częścią bezpośrednio, częściej pośrednio ze wspomnień współczesnych mu ludzi zaczerpnięte, różnego pochodzenia i różnej, przeważnie problematycznej wartości [1]). Ocena tego materyału anegdotycznego, który w XVIII stuleciu powszechnie brano za dobrą monetę, później znowu często traktowano z przesadnym sceptycyzmem, zawsze musi pozostać do pewnego stopnia sprawą osobistego sądu; w każdym razie ani te historyjki, ani owe wiadomości finansowe i prawnicze — których część tylko w niniejszym zarysie obchodzić nas może — nie pozwalają nam wytworzyć sobie istotnie dokładnego obrazu rzeczywistej osobistości poety.

Nazwisko rodowe poety, za jego czasów i później jeszcze bardzo rozmaicie pisane [2]), dosyć jest rozpowszechnione w jego wieku i prowincyi; tak samo imię zarówno

---

[1]) Najznaczniejszą ilość takich anegdot biograficznych zebrał w latach 1669—1696 John Aubrey i włączył je do rękopiśmiennej kolekcyi »Życiorysów wielkich ludzi«.

[2]) Za pisownią *Shakspere* przemawia autorytet zachowanych nam kilku własnoręcznych podpisów poety (trzy na testamencie), choć niezbyt czytelnych i niecałkiem jednakowych w ortografii (w jednym używa poprostu skrócenia *Shaks*); przyjętą u ogółu Anglików formę *Shakespeare* ma większość wczesnych druków; poza tem jednak zebrano kilka

jego samego — William — jak jego ojca — John — w połączeniu z tem nazwiskiem, tak że dla uniknięcia pomieszania go z inną osobą, w śledzeniu losów życia poety konieczną jest ciągła baczna uwaga na harmonię wszystkich danych.

Miejscem urodzenia poety było uroczo nad rzeką Avon położone miasteczko Stratford w hrabstwie Warwickshire, »sercu Anglii«, jak je słusznie nazywa poeta owej epoki, Michał Drayton, w obszernym wierszowanym opisie swej ojczyzny pod tytułem *Polyolbion*; miasto dziś w znacznej części ma postać muzeum zabytków — nadewszystko budowlanych — z epoki shakespearowskiej, głównie dzięki hojności amerykańskich wielbicieli.

Shakespeare pochodził z klasy wolnych, zasobnych chłopów — *yeomen* w starej angielskiej terminologii społecznej; — ojciec jego łączy w sobie typy chłopa i małomieszczanina; żył w mieście jako handlarz różnych towarów, prawdopodobnie [1]) przeważnie produktów rolniczych; z drugiej strony i przez własne spekulacye gruntowe i przez małżeństwo zachowuje związek z zawodem rolnika. Zobaczymy, że także ideałem syna, gdy stał się niezależnym od zawodowej pracy jako aktor i literat, było połączyć stanowisko ziemianina z poważaną pozycyą wśród ojców miasta.

John Shakespeare w latach bezpośrednio przed narodzeniem poety rósł i w majątek i w godności gminne: kupił dwa domy, był jednym z dwóch skarbników miasta *(chamberlains)*, później wybrany został jednym z czternastu rajców *(aldermen)*, wreszcie w kilka lat po urodzeniu syna przez rok piastował urząd burmistrza *(bailiff)*. Zarazem jednak już w tym czasie objawia się u niego ta skłonność do ryzykownych operacyi pieniężnych i ten pieniacki temperament, które później zniszczyły jego dobrobyt; u syna, o ile pierwszej z tych właściwości ojca ustrzedz się umiał, o tyle drugiej spostrzeżemy wyraźne znamiona.

Ożenił się John Shakespeare z córką właściciela ziemskiego z okolicy, Maryą A r d e n, katoliczką, która w spadku po ojcu otrzymała jeden z jego folwarków. Matka Shakespeara podpisywała się znakiem tylko i zapewne była parafianką bez wykształcenia.

tysięcy innych waryantów, czasem wielce dziwacznych. Ze współczesnemi aluzyami do oczywistego znaczenia nazwiska — »Trzęsiwłócznia« — spotkamy się dwukrotnie w biografii.

[1]) Słowa »prawdopodobnie« i »przypuszczalnie« są bezwzględnie najczęstsze we wszystkiem, co się o Shakespearze pisze, i w tym szkicu także drażniąco powtarzać się będą musiały.

William Shakespeare po dwóch córkach był trzeciem dzieckiem swoich rodziców; chrzest jego zarejestrowany jest w księdze metrykalnej stratfordzkiej pod datą 26 kwietnia 1564, a więc w trzy dni po św. Jerzym, narodowym patronie Anglii. Kilkoro dzieci potem jeszcze przybyło; ojcu niebawem zaczęło się źle powodzić: przestał uczęszczać do Rady gminnej, wierzycielowi w zastaw oddać musiał posiadłość żony, a w r. 1586 pozbawiony został togi rajeckiej.

Syn rajcy zapewne chodził do szkoły miejskiej — jednej z kilkudziesięciu założonych w Anglii około połowy stulecia przez króla Edwarda VI — i tam mógł się nauczyć nieco łaciny, ale nic greki — *small Latin and less Greek*, jak to później określił uczeńszy kolega po piórze, Ben Jonson; — w latach londyńskich przybyło do tego trochę francuzczyzny i włoskiego, tak że prócz urywków konwersacyi włoskiej w komedyach i tragedyach, potrafił poeta całe dwie sceny w »Henryku V« (III, 4; V, 2) napisać niezgorzej po francusku; zawsze jednak w swej twórczości dramatycznej wolał korzystać ze źródeł w tłómaczeniach angielskich, niż w oryginale. Co do wiadomości, jakie posiadł w innych dziedzinach, następowały po sobie z biegiem czasu opinie krańcowo przeciwne — od pogardy XVIII wieku dla barbarzyńskiej ignorancyi poety do skrzętności tych nowożytnych filologów, którzy z dzieł jego wyciągają całe encyklopedye ówczesnej literatury i historyi, prawa, fizyologii, fauny i flory; ostatecznie jednak przyznać trzeba, że rozliczne znajomości, jakie objawia, nie są mniej ogólnikowe od takich, jakie bez trudności przyswoić sobie mógł w jego otoczeniu społecznem człowiek o bystrej obserwacyi i dobrej pamięci; nie trzeba się uciekać do przypuszczeń z anegdotycznej tradycyi, że Shakespeare był w młodych latach czy to nauczycielem czy pisarzem adwokackim; dokładną znajomość praktyk prawniczych w szczególności przynieść z latami musiały liczne kontrakty i procesy. Prawdopodobniejszą wieścią jest, że, zabrany wcześnie ze szkoły, pomagał w interesie ojcu, który podobno i rzeźnictwem się zajmował. Najbliższą dokumentarną wiadomość jednak posiadamy dopiero o małżeństwie osiemnastoletniego poety. W rejestrach dyecezyi Worcester, do której należy probostwo stratfordzkie, pod datą 27 listopada 1582 jest zapisany formalny indult biskupi z pozwoleniem na mał-

żeństwo Williama »Shaxspere« z »Anną Whateley z Temple Grafton«; zaś pod dniem następnym (28) znajdujemy akt wystawiony przez dwóch gospodarzy z położonej niedaleko Stratfordu wsi Shottery, którzy kaucyą 40 funtów szterlingów ręczą za to, że niema prawnych przeszkód przeciw małżeństwu Williama »Shagspere« z »Anną Hathwey ze Stratfordu« za jednorazowemi zapowiedziami, i że małżeństwo nie będzie zawarte bez zgody rodziny panny młodej. Wreszcie wiemy z testamentu zmarłego w roku poprzednim dostatniego rolnika Ryszarda Hathaway z Shottery, że najstarszej jego córce było na imię Agnieszka. Jak te trzy świadectwa ze sobą pogodzić, czy chodzi o dwóch ludzi tego samego imienia i nazwiska, i o dwie czy trzy rozmaite niewiasty, czy tylko o błędy pisarskie — to dotąd nie rozstrzygnięte. Z księgi metrykalnej probostwa stratfordzkiego — w której o ślubie Wiliama Shakespeare niema żadnej wzmianki! — dowiadujemy się o chrzcie pierwszego jego dziecka, córki Zuzanny, w sześć miesięcy po owych transakcyach w kancelaryi biskupiej. Przed prostym wnioskiem, jaki co do dziejów miłosnych poety stąd wyciągnąć można, niepotrzebnie usiłowano Shakespeara bronić argumentem, że zwyczaje ówczesne pozwalały na dokonanie małżeństwa już po zaręczynach. O pożyciu małżeńskiem poety absolutnie nic nie wiemy; z nagrobku w kościele stratfordzkim, gdzie ją w r. 1623 pochowano obok męża, dowiadujemy się, że żona była starsza od niego o lat osiem; w testamencie swoim — i to tylko w dopisku między wierszami — Shakespeare przeznacza dla niej tylko łóżko z pościelą, wyraźnie zaznaczając »to gorsze« *(my second best bed wirth the furniture)*; jak wielki poza tem przypadał jej dział obowiązkowy z majątku męża, to niepewne. Przypuszczenia, z tych faktów wysnute, popierano cytatami z dramatów: powoływano się na radę księcia w »Wieczorze trzech króli« (II, 4):

»Żona, od której starszym jest małżonek,
Łatwiej nad jego sercem zapanuje;
Bo choć nie szczędzim pochwał samym sobie,
Wierzaj mi, chłopcze, uczucia są nasze
Lżejsze, chwiejniejsze, łatwiej przemijają,
Brak im niewieścich uczuć głębokości«.

Refleksu scen w życiu małżeńskiem poety dopatrywano się w zachowaniu zazdrosnej żony Adryany w »Komedyi omyłek«, jednem z jego najwcześniejszych dzieł (II, 1, 2; III, 1, 2), — wyrazu zniecierpliwienia młodego męża w surowej naganie z ust przełożonej klasztoru (V, 1). W jednem z dzieł ostatnich znowuż, w »Burzy«, doświadczony Prospero poważnemi słowy ostrzega kochanków przed niezgodą i nienawiścią, jako następstwami przyśpieszonego przez namiętność związku (IV, 1). Że wreszcie w innem dziele pod koniec żywota pisanem, w »Powieści zimowej«, poeta przez postać i losy Hermiony złożył hołd heroicznej cierpliwości kochającej żony po dwudziestoletniem rozłączeniu, to bodaj najpiękniejszy domysł w tym zakresie.

Jakie stanowisko wobec małżeństwa małoletniego poety zajęła jego rodzina, — znowu nie wiemy; brak wzmianki o przyzwoleniu ojca Shakespeara w dokumencie ręczycieli nie jest stanowczym dowodem, że małżeństwo było zawarte bez jego wiedzy; ale nawet w razie zgody — czy odrazu, czy później — stosunki jego majątkowe już w tym czasie pono nie mogły synowi ułatwić utrzymania żony i rodziny; w r. 1585 przybyło jeszcze dwoje dzieci — bliźnięta Hamnet i Judyta. To też brak środków do życia dla siebie i swoich snadnie mógł być głównym powodem, dla którego William Shakespeare opuścił miasto rodzinne, by poszukać zarobku i szczęścia w stolicy. Anegdotyczne wiadomości o innych przyczynach tego decydującego kroku są równie sprzeczne, jak niepewną jest jego data. Do ucieczki Shakespeara ostatecznie zmusić miała przygoda kłusownicza w poblizkim zwierzyńcu Tomasza Lucy; karykaturą tego szlachcica zdaje się być sędzia pokoju Shallow w »Henryku IV« i »Wesołych kumoszkach z Windsoru«; w I akcie tej komedyi, gdy Shallow przyjeżdża skarżyć się u najwyższego trybunału na kłusownictwo Falstaffa, walijski proboszcz Hugh Evans czyni aluzyę do jego herbu, robiąc przytem »wszy« *(louses)* ze »szczupaków« *(luces)*, które miał Lucy. Zaś w »Tytusie Androniku«, pierwszem może dziele dramatycznem młodego autora, spotykamy się ze wzmianką o kłusownictwie, świadczącą, że Shakespeare, do wszystkich sportów łowieckich za młodu pewnie zapalony, ze sokolnictwem, jak świadczy niejeden ustęp w dramatach, dobrze obeznany, — mógł być przystępny pokusom pańskiej zwierzyny [1]).

---

[1]) II, 1:

»Czy ci się łani nie udało zabić
I unieść nieraz pod leśnego okiem?«

Opuszczając Stratford, Shakespeare mógł się już na miejscu przyłączyć do jednej z trup aktorskich, które, według zapisków gminnych, odwiedzały miasto na swych wędrówkach, — mógł też, jak opowiada historyjka z XVIII wieku, zacząć w Londynie od trzymania koni gościom przed teatrem. Niecałkiem jasną wzmiankę o nim jako aktorze — która się łączy z kwestyą autorstwa »Henryka VI« — mamy z roku 1592; zaś dokumentarny dowód jego przynależności do jednej z dwóch naczelnych wtedy trup teatralnych w stolicy spotykamy dopiero w r. 1594: w księdze wydatków dworskich wymieniony jest między członkami kompanii aktorskiej pod protektoratem Lorda Szambelana *(my Lord Chamberlain's men)*, która wtedy grała przed królową; później znajdujemy jego imię w spisie aktorów na czele wczesnych wydań dzieł Ben Jonsona (1598, 1603).

Gdy Shakespeare do trupy wstępował, grała w pierwszym na ziemi angielskiej stałym budynku teatralnym, poprostu *The Theatre* zwanym i wystawionym na północnem pobrzeżu miasta w r. 1576 przez Jakóba Burbage; jego syn Ryszard, później właściwa głowa trupy i przedstawiciel ról bohaterskich w wielu z głównych dzieł Shakespeara, stał się osobistym przyjacielem poety; taksamo dwaj inni koledzy, którzy po śmierci sporządzili pierwsze zbiorowe wydanie jego dzieł: wszyscy trzej w testamencie — znowuż w dopisku między wierszami — otrzymują po 26 szylingów i 7 pensów »na kupienie sobie pierścieni«, jako pamiątki po towarzyszu.

Przez kilkanaście lat losy Shakespeara łączą się ściśle z losami tej trupy, która coraz lepszem cieszyła się powodzeniem; przypuszczać można, że brał udział w licznych jej wycieczkach na prowincyę; do fantazyi jednak o podróżach na kontynent, a w szczególności do Włoch, niema podstawy; do stworzenia wspaniałego kolorytu włoskiego w utworach, jak »Romeo i Julia« lub »Kupiec wenecki«, intuicyi Shakespeara dostatecznego materyału dostarczyć mogły opowiadania różnego autoramentu »podróżników« po gospodach londyńskich; wszak i autor »Tella« nigdy nie widział Szwajcaryi.

Shakespeare przez dostarczanie trupie dramatów, granych z powodzeniem, wkrótce zapewne zyskał sobie poważane stanowisko wśród kolegów; nieliczne i niepewne świadectwa, jakie posiadamy o jego talencie aktorskim — podobno grał starego Adama w »Jak się wam podoba« i ducha ojca w »Hamlecie« — nie świadczą, żeby był znakomitym na scenie. Odwrotnie jednak rzecz się miała z materyalnymi owocami pracy londyńskiej: zarobki autorskie były mniej znaczne — za dramat mógł dostawać około 10 funtów szterlingów — natomiast aktorskie zrobiły go z biegiem czasu człowiekiem zamożnym, choć bardzo wysoka ocena dochodów tej kategoryi w ostatnich czasach pewnej redukcyi uledz musiała; w każdym razie wiemy, że aktorowie, co nie byli zarazem autorami — np. Burbage — pozostawili znaczne majątki. Ważnym etapem w majątkowej historyi poety jest powstanie w r. 1599 nowego teatru *The Globe* — tak nazwanego według godła: była niem figura Herkulesa, dźwigającego kulę światową, z napisem: *Totus mundus agit histrionem* [1]). Teatr ten na południowym brzegu Tamizy wystawili sobie bracia Burbage w ten sposób, że poprostu przy pomocy kilkunastu ludzi — może i kolegów-aktorów — przenieśli części składowe starego drewnianego budynku na nowe miejsce; »drewnianem *O*« nazywa Shakespeare nowy przybytek sztuki w prologu do »Henryka V«. Otóż bracia Ryszard i Cuthbert Burbage — ojciec zmarł w r. 1596 — zorganizowali ten nowy swój interes jako przedsiębiorstwo akcyjne: dla siebie zastrzegli po $2^1/_2$ dziesiątych, razem połowę dochodów, zaś drugie pięć dziesiątych rozdzielili między Shakespeara i czterech innych aktorów, w zamian za udział w opłacie najmu za grunt, na którym teatr stanął, oraz w wydatkach reżyserskich. Ze współakcyonaryuszy jeden wystąpił, dwóch umarło, tak że od r. 1605 pozostawali tylko poeta i Heminges.

Własnością Burbage'ów, oprócz *Globe*, był drugi jeszcze teatr, *Blackfriars* (przebudowany z dawnego klasztoru »czarnych mnichów« czyli Dominikanów): odnajmowali go jednej z istniejących wtedy trup chłopców [2]); od

[1]) »Cały świat gra komedyę«. Porównaj podobne powiedzenia w dramatach Shakespeara »Jak się wam podoba« (II, 7) i »Makbet« (V, 5); także aluzye w »Kupcu weneckim« (I, 1) i w »Królu Lirze« (IV, 6).

[2]) Były to chóry śpiewaków przy wielkich kościołach londyńskich, dające także przedstawienia teatralne. O konkurencyi między niedorosłymi a dorosłymi aktorami opowiada Rosencrantz w »Hamlecie« (II, 2); wiemy, że pod koniec panowania Elżbiety »chłopcy kaplicy królewskiej«, grający w Blackfriars, cieszyli się silnem poparciem najwyższych sfer; za Jakóba I te trupy straciły na znaczeniu, a z aktów procesu w r. 1608 wynika, że wtedy towarzystwo Shakespearowskie przyczyniło się pieniężnie do akcyi innej trupy, która przez podkupienie usunęła z pola rywalizującą kompanię chłopców przy katedrze św. Pawła.

r. 1608 objęli go sami, znów na spółkę z innymi aktorami, i znowu Shakespeare jest jednym z siedmiu akcyonaryuszy. Te organizacye akcyjne trupy Burbage'ów naśladowały inne kompanie aktorskie; a jak zupełnie myśl poety oswoiła się z tem udziałowem gospodarstwem, świadczy wyraźna aluzya do »całych dziesięciu udziałów« (tyle ich ogółem było w *Globe*), gdzie mowa o zarozumiałości Ajaxa w dramacie »Troilus i Kressyda« (II, 3), oraz słowa Hamleta o »nabyciu udziału w kompanii aktorów« (III, 2): »pół udziału«, dodaje Horacyo; »cały«, poprawia Hamlet.

Powaga i dobrobyt Shakespearowskiej trupy, znaczne już za panowania Elżbiety, przed którą często grywali, podniosły się jeszcze, gdy jej następca, król Jakób I, objął osobiście protektorat nad trupą; *the King's Men,* jak się odtąd nazywają, w szkarłatnych płaszczach, wydanych im z garderoby dworskiej, kroczyli w pochodzie nowego króla do City londyńskiej dnia 15 marca 1604.

Poza teatrem, a może i przed nim jeszcze, punktem oparcia dla Shakespeara w pierwszych czasach londyńskich zapewne był dom drukarza imieniem Ryszard Field, pochodzącego ze stratfordzkiej rodziny, zaprzyjaźnionej z Shakespearami. U niego w latach 1593—4, gdy z powodu dżumy teatry były zamknięte, wydał Shakespeare drukiem swe dwa poematy epickie »Wenus i Adonis« i »Lukrecya«. Z dedykacyi tych utworów dowiadujemy się zarazem, że już w tym czasie, zwyczajem ówczesnych autorów, poeta obrał sobie protektora dostojnego rodu dla swych literackich usiłowań: poświęca je hrabiemu Southampton, jednej z najświetniejszych młodzieńczych postaci na dworze Elżbiety. Że z jego strony Shakespeare doznał hojnego materyalnego poparcia, o tem świadczy anegdotyczna tradycya, opowiadająca nawet, że raz mu sumą 1000 funtów dopomógł do jakiegoś zakupna. Czy jednak jego lub innego arystokratę łączył z aktorem stosunek osobistej przyjaźni, czy w szczególności panegiryczne i entuzyastyczne sonety Shakespeara do jakiegoś pięknego przyjaciela jego mają za przedmiot, o tem równie trudno coś pewnego powiedzieć, jak o podobnych stosunkach wielu ówczesnych poetów do możnych panów, których łaska była ważną ostoją teatru i poezyi. Tak samo niewiadomo, czy postaci »czarnej kochanki« w sonetach, co zdradza poetę z przyjacielem, w rzeczywistości odpowiada która z metres Southamptona lub innego, czy może,

jak przypuszczali inni, była nią żona drukarza Fielda, Francuzka rodem. Że rozegrał się w życiu poety jakiś dramat miłosny, i to prawdopodobnie we wcześniejszych latach londyńskich, o tem potężnie namiętny ton wielu jego sonetów zdaje się wymownie świadczyć; że w czasie, gdy tworzył »Kupca weneckiego«, »Falstaffa«, »Henryka V« — w latach wzrastającego dobrobytu — umysł jego był w stanie pogody i równowagi, to także tylko przypuszczenie; czy rozkoszny, sielankowy świat komedyi »Jak się wam podoba« nie był mu może ucieczką z utrapień rzeczywistości — znowu nie wiemy.

Majątku, jaki stopniowo zdobywał, Shakespeare starał się użyć przedewszystkiem na podniesienie i uświetnienie stanowiska swej rodziny w Stratfordzie. Ojciec poety przez cały początkowy okres londyńskiej karyery syna był w ciągłych opałach; z obawy przed uwięzieniem za długi nawet do kościoła przestał chodzić i wskutek tego popadł w podejrzenie, że jest »rekuzantem« katolickim, przeciwnym praktykom anglikańskim [1]). Zaś żona poety zmuszoną raz była pożyczyć dwa funty u dawnego pasterza swego ojca.

W tem wszystkiem odwiedziny Shakespeara w Stratfordzie — może w r. 1596, gdy umarł mu synek Hamnet — snać przyniosły gruntowną zmianę, bo w tym czasie kończą się wszelkie procesy o długi jego ojca, i w tym samym roku John Shakespeare, zapewne za radą syna — który, jak ogół ludzi tej epoki, myślał arystokratycznie i niejednokrotnie dał temu wyraz w dramatach [2]) — wnosi podanie do Urzędu herbowego w Londynie o przyznanie mu herbu. Ale dopiero na ponowną prośbę w r. 1599 — o potwierdzenie herbu rzekomo już przyznanego ojcu Shakespeara w roku burmistrzowstwa — rodzina ostatecznie otrzymała herb, znany z nagrobku poety i pośmiertnego wydania jego dzieł: włócznię w tarczy — jako aluzyę do nazwiska — a nad nią sokoła z włócznią w szponach; godło *non sans droict* (»nie bez prawa«). Wistocie jednak właśnie prawo Shakespearów do herbu było wątpliwe:

---

[1]) Notatka wiejskiego proboszcza Ryszarda Davies, zmarłego w r. 1708, że sam poeta »umarł papistą« (czyli rzymskim katolikiem), wisi zupełnie w powietrzu.

[2]) Przyznając na ogół arystokratyczne usposobienie u Shakespeara, nie trzeba jednak zapominać, jak zasadniczo przeciwny przesądom rodowym jest morał historyi, którą sobie obrał za przedmiot dramatu »Koniec wieńczy dzieło« (por. słowa króla, III, 3).

z początkiem XVII wieku jeden z heroldów, co darł koty z innymi, w prywatnych zapiskach wylicza 23 osoby »nizkiego rodu i nieszlachetnego zajęcia«, co pod fałszywymi pretekstami i przez przekupstwo pozyskały herby: jest tam i nazwisko Shakespeara, a ze zapisków innego herolda dowiadujemy się o dwóch jego kolegach teatralnych, którzy na podstawie fikcyjnego pochodzenia od znakomitych ludzi przywłaszczyć sobie chcieli ich herby: podobną fikcyą u Shakespearów były usługi, które jacyś ich przodkowie mieli oddać królowi Henrykowi VII.

Dalszym i znacznym postępem w powadze Shakespeara wśród obywateli stratfordzkich było nabycie przezeń w roku 1597 najokazalszego domu w środku miasta, *New Place*, za cenę 60 funtów; w tym domu w latach następnych dokonywał różnych reparatur i założył ogród, ale sam w nim stale nie mieszkał: jeszcze w r. 1609 zajmuje go pisarz gminny Tomasz Greene, krewniak i doradca prawny poety. W roku 1598, gdy wobec groźby głodu sporządzono inwentarz zboża w mieście, Shakespeare jest jednym z najzasobniejszych mieszczan (zajmuje trzecie miejsce w spisie); o zamożności świadczą także dwa zachowane listy do niego od współobywateli: jeden wprost prosi go o pożyczkę drugi o pośrednictwo w pozyskaniu dla miasta funduszów na opłatę podatków. W nowem stuleciu, odziedziczywszy po ojcu w r. 1601 [1]) dwa jego domy w mieście, bogaty kamienicznik Shakespeare ukazuje się nam niebawem także jako właściciel ziemski i kapitalista na większą skalę: w r. 1602 nabywa za 320 funtów 107 morgów gruntu pod Stratfordem, jakiś folwark za 60 funtów i domek naprzeciwko New Place; w r. 1610 dokupił jeszcze 20 morgów pola; zaś w r. 1605, za sumę 440 funtów, kupił dzierżawę połowy dziesięcin ze Stratfordu i przyległych miejscowości na 32 lata; procesy w sprawie tych dziesięcin prowadzi w latach 1606 i 1612. O procesach pieniężnych zresztą, i to charakterystycznie drobiazgowych, dużo słyszymy w la-

[1]) W prywatnych zapiskach z połowy XVII wieku zachowała się się notatka o kimś, co widział ojca poety w ostatnich latach życia w jego sklepie w Stratfordzie; »stary człowiek o jowialnej minie« *(merry-cheeked old man)* miał wtedy powiedzieć, że »Will, to poczciwy, zacny chłopak, ale pożartować sobie z nim podejmował się każdego czasu«, czyli że swój dowcip uważał za zdolny do szermierki nawet z twórcą Falstaffa. — Matka poety umarła w r. 1608.

tach wzrastającego dostatku poety: za jego radą prawdopodobnie ojciec w tym samym roku, co się starał o herb, rozpoczął przewlekły proces z tym wierzycielem, któremu w zastaw oddał folwark żony; sam Shakespeare w latach 1600—1609 kilkakrotnie się procesuje z różnymi swoimi dłużnikami, o sumy od 1 do 7 funtów szterlingów.

Nie brak i z ostatnich lat życia poety dowodów jego znaczenia w gminie stratfordzkiej: w r. 1611 znajdujemy jego podpis na petycyi najpoważniejszych obywateli miasta o naprawę dróg; zaś w r. 1614, łącznie z innymi, występuje przeciw ogrodzeniu przez jednego z okolicznych właścicieli ziemskich pewnych pól pod Stratfordem, dotąd używanych jako wspólna własność *(commons)*: takie ogrodzenia *(enclosures)* to praktyka nader częsta w Anglii XVI i XVII wieku i zaznaczająca ważny przewrót ekonomiczny. Jakkolwiek chętnie dopatrywalibyśmy się w postępowaniu Shakespeara pewnych przynajmniej śladów nowożytnego, demokratycznego usposobienia, stwierdzić trzeba, że w tym wypadku nie chodziło mu o społeczny interes warstw uboższych, które z pól korzystały, lecz jedynie o wynikającą z ogrodzenia stratę na wartości dziesięcin, które dzierżawił: uzyskawszy od ogrodziciela odszkodowanie, zaczyna, jak się zdaje, popierać jego dążenia — zresztą nie uwieńczone skutkiem — a w testamencie swoim człowiekowi tego nazwiska, może bratu tamtego, w dowód przyjaźni przekazuje swą szpadę.

Daleko mniej, niestety, niż o stosunkach stratfordzkich, wiemy o życiu poety w Londynie. Jeden z anegdotycznych biografów XVII wieku, Tomasz Fuller, zapisuje tradycyę o jego udziale w życiu towarzyskiem bohemii aktorsko-literackiej, która gromadziła się w gospodzie »pod nimfą« *(Mermaid)* i malowniczo opowiada o turniejach na dowcipy między nim, a uczonym klasycystą Ben Jonsonem, porównywując tego z ociężałą hiszpańską galerą, a Shakespeara z lekkim okrętem angielskim — przykład zaczerpnięty z ciągłej za czasów Elżbiety partyzantki morskiej między śmiałymi awanturnikami angielskimi, jak Franciszek Drake, a flotą Filipa II. Ben Jonson, który stał się mistrzem i przewodnikiem dla młodszej generacyi pisarzy dramatycznych, swojemu stosunkowi do Shakespeara dał pamiętny wyraz wierszem i prozą; ale poza tem — prócz faktu, że go, jak wszystkich, nazywano skróconem imie-

niem chrzestnem (»Will«)[1]) — żadne nie zachowały się szczegóły o pożyciu poety z braćmi po Apollinie. Z pod pióra współczesnego jednę tylko posiadamy anegdotkę o życiu osobistem poety w latach londyńskich: Tomasz Manningham, praktykant prawniczy w kollegium *Middle Temple*, i jak wszyscy młodzi prawnicy londyńscy owych czasów, żywo zajęty sztuką dramatyczną, opowiada, jak raz Shakespeare podstępem wyprzedził swojego kolegę Ryszarda Burbage na umówionej schadzce z żoną jakiegoś mieszczanina, po przedstawieniu »Króla Ryszarda III«, i jak potem, gdy Ryszard zapóźno się pojawił, William kazał mu powiedzieć, że »Wilhelm Zdobywca był przed Ryszardem III«[2]).

Do takich dykteryjek przybyła w nowszych czasach dokumentarna wiadomość o miejscu zamieszkania i osobistem otoczeniu poety w późniejszych latach londyńskich. Z aktów o poborach podatkowych w latach 1596—8 wiemy, że William Shakespeare, zalegający wtedy z drobnemi sumami, przeprowadził się w tym czasie z dzielnicy Bishopsgate, na północy miasta, do dzielnicy Southwark, na południowym brzegu Tamizy, dokąd także z wybudowaniem *Globe* przeniósł się punkt ciężkości teatralnego życia w Londynie; ale niewiadomo, czy te dane istotnie odnoszą się poety. Natomiast z aktów prywatnego procesu w r. 1612, w którym Shakespeare zeznaje i podpisuje się jako świadek, dowiadujemy się napewno, że w r. 1604 poeta mieszkał u Francuza, hugenockiego wygnańca, nazwiskiem Monjoy, który wykonywał rzemiosło perukarza na rogu ulic Silver Street i Monkwell Street, w północnej części śródmieścia londyńskiego. Pani Monjoy, jak niejedna inna majstrowa, pragnęła sobie wychować czeladnika na zięcia,

[1]) Mówi o tem jeden z najproduktywniejszych pisarzy dramatycznych owego wieku, Tomasz Heywood, w swoim poemacie »Hierarchia aniołów« (druk. 1635), wyliczając szereg innych poetów wraz ze skróconemi imionami, jakiemi nazywali ich współcześni; Shakespeare, choć o nim Heywood powiada, że »czarujące jego pióro władało smutkiem i weselem duszy« *(his enchanting quill commanded mirth or passion)*, ani przez tę pochwałę, ani przez miejsce wyznaczone mu wśród innych, nie jest bynajmniej uderzająco wyróżniony.

[2]) W związku z tą anegdotką wspomnieć jeszcze można, że Sir William Davenant, poeta dramatyczny XVII wieku, syn właściciela gospody w Oxfordzie, gdzie Shakespeare zatrzymywał się w drodze między Stratfordem a Londynem, — lubił w chwilach dobrego humoru głosić o sobie, że był dzieckiem poety.

a gdy ten młody człowiek okazał się bardzo nieśmiałym, lokator i przyjaciel Monjoyów, »William Shakespeare, gentleman, ze Stratfordu nad Avonem«, jak go określają te akta i inne z tych lat, na prośbę matki zachęcał młodzieńca do stanowczego kroku; później brał udział w naradach familijnych nad mającem się zawrzeć małżeństwem i z tej racyi też stawał przed sądem jako świadek, gdy później teść nie chciał wypłacić umówionego posagu i sprawa weszła na drogę prawną. Mały ten obrazek cenne rzuca światło na przymiot przez Anglików szczególnie wielbiony, pod nazwą *geniality*, — zdolność, którą wielki poeta wśród swych najwyższych natchnień zachować umiał, do serdecznego udziału w troskach i zamysłach, drobnych radościach i przeciwnościach ludzi, związanych z nim przez koleje codziennego żywota.

Napróżno jednak poza takimi urywkami szukamy możliwego związku między twórczością poety a losami jego życia. Podnoszono często, że mimo wzrastającego dobrobytu, XVII stulecie zaczęło się dla niego posępnie: tragicznie z wyżyny świetności upadł faworyt królowej, hrabia Essex, przez poetę osobiście niemniej zapewne uwielbiany, jak przez ogół narodu; w jego katastrofę, jak wielu innych, wciągnięty był i protektor poety, Southampton, który na całe trzy lata (aż do śmierci królowej) dostał się do więzienia. Czy jednak refleksu tych właśnie smutnych wypadków dopatrywać się wolno w pesymizmie wielkich tragedyi, w tych latach powstających, to równie niepewne, jak przypuszczenie, że jeden z późniejszych dramatów, »Koryolan«, natchniony jest sympatyą dla nieszczęśliwego zwrotu w karyerze genialnego kolonizatora i literata, Waltera Ralegh, uwięzionego w twierdzy londyńskiej od początku rządów nowego króla.

Czy i jak skończyła się dziwna podwójna egzystencya poety — równocześnie aktora w Londynie i posesora w Stratfordzie — to jedno z kardynalnych zagadnień jego biografii. Według ustalonej z początkiem XVIII wieku tradycyi zwykle sobie wyobrażano, że Shakespeare w czasie swej karyery londyńskiej często, przynajmniej co roku, odwiedzał Stratford, dla kierowania sprawami majątkowemi i rodzinnemi, a wreszcie, dorobiwszy się znacznego majątku, wycofał się z udziału w zawodowem życiu londyńskiem i spędził pozostałe lata życia w mieście rodzinnem, w pogodnej atmosferze dobrobytu i szczęścia rodzinnego,

»jak każdy rozsądny człowiek spędzić je pragnie« [1]). W r. 1607 córka Shakespeara, Zuzanna, poślubiła bardzo cenionego lekarza w Stratfordzie, nazwiskiem Hall, a w roku następnym urodziło się poecie wnuczę, Elżbieta: te wypadki rodzinne musiały go silnie ciągnąć do Stratfordu; równocześnie, z końcem r. 1607, węzły z Londynem boleśnie rozluźnił zgon młodego brata Edmunda, który pod okiem poety stał się był aktorem w stolicy; Shakespeare, według zapisków parafialnych, osobno zadzwonić mu kazał na wielkim dzwonie kościoła w dzień pogrzebu, i odtąd mniej chętnie może przebywał w stolicy. Czy jednak ostatecznie wykonał zamiar powrotu do pieleszy ojcowskich, to w wątpliwość podaje przedewszystkiem niewyraźny jego stosunek do teatru w tych latach ostatnich. Że w testamencie swoim w żaden sposób nie rozporządza spuścizną poetycką, to dziwić nas nie potrzebuje, gdyż dramaty od chwili napisania należały do teatru i o dalszych ich literackich losach u potomności niewiele myślano; że jednak w tymże testamencie nic nie wspomina o swych udziałach w przedsiębiorstwach teatralnych Burbage'ów, to zdawało się dyktować wniosek, iż tych udziałów musiał się jakiś czas przed śmiercią przez likwidacyę pozbyć; istotnie, gdy w roku 1610 Burbage'owie kupują resztę praw do gruntu w Blackfriars, Shakespeare nie jest wymieniony między aktorami; — z drugiej strony jednak, inni aktorzy epoki tak samo jak on, w testamentach swych nie rozporządzają udziałami w teatrach, n. p. sam R. Burbage († 1619); zaś z aktów procesu, w który wplątany był kolega teatralny Shakespeara, Heminges, w r. 1614, niezbicie wynika, że poeta posiadał wtedy jeszcze udziały $^1/_{14}$ w teatrze Globe i $^1/_7$ w Blackfriars. Oprócz tego Shakespeare w roku 1613 nabywa za 140 funtów w Londynie, w pobliżu teatru Blackfriars, dom — który coprawda odrazu odnajmuje — a jeszcze w rok przed śmiercią procesuje się o wydanie dokumentów, odnoszących się do jakiejś jego nieruchomej własności w tej samej dzielnicy Londynu.

Wszystkie te interesy w Londynie mogły oczywiście być załatwiane przez wycieczki do stolicy i korespondencyę; chętnie oddajemy się rojeniom, że Shakespeare, przez usta Prospera, w końcowej scenie »Burzy«, pożegnał się

[1]) Taki obraz nakreślił i w tę uwagę opatrzył w r. 1709 pierwszy biograf i wydawca poety, Mikołaj Rowe.

się z magią swej sztuki dramatycznej; że pogodne obrazki pojednania i szczęścia rodzinnego w dziełach lat ostatnich — jak »Perykles« i »Cymbelin« — są refleksami coraz częstszego i dłuższego, a wreszcie stałego pobytu na łonie rodziny; że sielankowe sceny »Powieści zimowej« tchną wiejskiem powietrzem okolic Stratfordu; że dramat »Henryk VIII« tylko naszkicował, lub z obcego dzieła dorywczo przerobił, i że nie było go w stolicy, gdy podczas przedstawienia tego utworu, w r. 1613, spłonęła widownia tylu jego tryumfów, teatr *Globe*. Ustąpienie z życia czynnego przed skończonym pięćdziesiątym rokiem nie wyda się przedwczesnem, gdy zważymy, jak podkopać musiały silne nawet zdrowie dwadzieścia lat pracy aktorskiej, w połączeniu z twórczą, dającą scenie przeciętnie po dwa arcydzieła co roku, przez cały ten okres. Z pojęciem autora-emeryta, czasem jeszcze bawiącego się pomysłami poetyckimi, zgadza się notatka w księgach rachunkowych hrabiego Rutland, o zapłaceniu, w r. 1613, czerdziestu czterech szyllingów »panu Shakespeare« za »imprezę«, czyli godło heraldyczne na turniej, a Ryszardowi Burbage takiejże sumy, za »malowanie i wykonanie« tego godła.

W lutym roku 1616 Shakespeare wydał za mąż młodszą swą córkę, 31-letnią Judytę, za człowieka o cztery lata od niej młodszego; wkrótce potem młoda para, według zapisków dyecezyalnych, wzywana jest do konsystorza biskupiego w Worcester i karana za małżeństwo bez indultu w czasie postu. Czy ta sprawa, w szczegółach może podobna do własnej historyi miłosnej poety z przed lat trzydziestu trzech, jest w jakim związku z jego śmiertelną słabością, nie wiemy; zgoła niezależną od niej wersyę o przyczynie jego śmierci podaje w swym dyaryuszu John Ward, proboszcz stratfordzki, w drugiej połowie XVII stulecia, opowiadając, że »Shakespeare miał wesołe spotkanie z kolegami po piórze, Michałem Draytonem i Ben Jonsonem; pili, jak się zdaje, za dużo, i Shakespeare umarł na gorączkę, której się wtedy nabawił«. Tenże Ward przebieg życia poety streszcza w następujących słowach: »Bywał w teatrze *(he frequented the plays)* w młodszych latach, w późniejszych żył w Stratfordzie i dostarczał scenie po dwa dramaty rocznie, za co brał płacę *(allowance)* tak wielką, że wydawał — jak słyszałem — 1000 funtów rocznie«.

Shakespeare umarł dnia 23 kwietnia 1616, kończąc

pięćdziesiąty drugi rok życia; popioły jego spoczywają w prezbiteryum kościoła parafialnego w Stratfordzie; nie przeniesiono ich do narodowego Panteonu westminsterskiego w Londynie, bo zabrania tego wierszowany nagrobek, który rzekomo sam poeta dla siebie ułożył:

»Na Zbawcy święte imię, proszę, przyjacielu,
Nie odgrzebuj tych prochów, co je tu złożono;
Błogosławion, kto nie tknie kamieni grobowych,
Przeklęty, kto naruszy spokój moich kości« [1]).

Wspomniany już kilkakrotnie testament poety, spisany prawdopodobnie już w styczniu, a poprawiany i uzupełniony z końcem marca, główną spadkobierczynią ustanawia starszą córkę, Zuzannę Hall; ona ma młodszej siostrze wypłacić posag; ona wydała różne legaty znajomym i przyjaciołom; ona też może zaopiekowała się owdowiałą matką.

Ze zachowanych nam wizerunków poety, trzy mogą mieć pretensyę do autentyczności: przedewszystkiem biust nad grobem w Stratfordzie, sporządzony może według maski pośmiertnej: powtóre portret w pierwszem zbiorowem wydaniu dzieł, rytowany przez Marcina Droeshouta, może według zachowanego, z datą 1609, obrazu olejnego; wreszcie jeden jeszcze portret malowany, z datą 1603 — dawniej w pałacu biskupim w Ely, dziś w muzeum stratfordzkiem — znacznie inteligentniejszy w wyrazie od tamtych dwóch, niestety niewiadomo, czy Shakespeara przedstawiający.

Wszystkie zebrane tu wiadomości i różne inne jeszcze, psychologię osobistą twórcy Hamleta, pozostawiają problemem z natury rzeczy dziś dla nas niedostępnym. Że dokumenty obficie oświetlają gospodarczą i prawną stronę jego życia, nie dowodzi oczywiście bynajmniej jeszcze, żeby Shakespeare był naturą nadewszystko praktyczną i rzemiosło pisarskie uprawiał jako jeden ze środków zrobienia majątku; z dramatów i sonetów przemawia tak proteuszowska wszechstronność życia duchowego, że nie nam, prostym śmiertelnikom, ujmować ją w rysy jednej postaci; jeżeli dodamy, że tetryczny zazwyczaj rywal-poeta, Ben Jonson, pod rozczulającym wpływem wspomnień z da-

[1]) »Good frend, for Iesvs sake forbeare
To digg the dvst encloased here:
Blest be the man that spares thess tones,
And cvrst be he that moves my bones«.

wnych lat, oddaje pamięci poety »cześć, choć nie bałwochwalczą, ale równie wielką, jak czyjakolwiek« i określa go jako człowieka »zacnego, o naturze szczerej i otwartej« [1]), to wyczerpane są uchwytne wieści o ludzkim charakterze Shakespeara, i musimy wędrówkę wśród rumowisk biograficznych zakończyć słowami wykwintnego piewcy akademickiego Oxfordu:

»Poddają się badaniom inni. Tyś jest wolny:
Pytamy i pytamy: uśmiechnięty stoisz,
Nad poznanie wyniesion . . . .
. . . .
Jakie duch nieśmiertelny przejść musiał katusze —
I słabość, co poniża, i boleść, co łamie —
Wszystko wieści nam tylko to zwycięskie czoło [2]).

II.

TWÓRCZOŚĆ SHAKESPEARA.

Teksty dzieł. — Teatr i scena. — Środowisko historyczne i literackie. — Chronologia. — Technika autorska.

Dzieła dramatyczne Shakespeara znane nam są z pośmiertnych wydań zbiorowych, według formatu zwykle zwanych *folios*, oraz z druków poszczególnych utworów *in quarto*, w znacznej części za życia poety.

Trzydzieści sześć dramatów zawiera tom *in folio*, który w r. 1623 wydali dwaj koledzy teatralni Shakespeara, John Heminge i Henry Condell, pod tytułem »Pana Williama Shakespeare Komedye, Historye i Tragedye, ogłoszone

[1]) »I lov'd the man, and doe honour his memory (on this side Idolatry) as much as any. Hee was (indeed) honest, and of an open, and free nature...« (w zbiorze aforyzmów p. t. *Timber: or, Discoveries made upon men and matter*, druk. pośmiertnie, 1641).

[2]) Matthew Arnold w sonecie *Shakespeare:*
»Others abide our question. Thou art free.
We ask and ask — Thou smilest and art still,
Out-topping knowledge. . . . .
. . . .
All pains the immortal spirit must endure,
All weakness which impairs, all griefs which bow,
Find their sole speech in that victorious brow«.

żeństwo Williama »Shaxspere« z »Anną Whateley z Temple Grafton«; zaś pod dniem następnym (28) znajdujemy akt wystawiony przez dwóch gospodarzy z położonej niedaleko Stratfordu wsi Shottery, którzy kaucyą 40 funtów szterlingów ręczą za to, że niema prawnych przeszkód przeciw małżeństwu Williama »Shagspere« z »Anną Hathwey ze Stratfordu« za jednorazowemi zapowiedziami, i że małżeństwo nie będzie zawarte bez zgody rodziny panny młodej. Wreszcie wiemy z testamentu zmarłego w roku poprzednim dostatniego rolnika Ryszarda Hathaway z Shottery, że najstarszej jego córce było na imię Agnieszka. Jak te trzy świadectwa ze sobą pogodzić, czy chodzi o dwóch ludzi tego samego imienia i nazwiska, i o dwie czy trzy rozmaite niewiasty, czy tylko o błędy pisarskie — to dotąd nie rozstrzygnięte. Z księgi metrykalnej probostwa stratfordzkiego — w której o ślubie Wiliama Shakespeare niema żadnej wzmianki! — dowiadujemy się o chrzcie pierwszego jego dziecka, córki Zuzanny, w sześć miesięcy po owych transakcyach w kancelaryi biskupiej. Przed prostym wnioskiem, jaki co do dziejów miłosnych poety stąd wyciągnąć można, niepotrzebnie usiłowano Shakespeara bronić argumentem, że zwyczaje ówczesne pozwalały na dokonanie małżeństwa już po zaręczynach. O pożyciu małżeńskiem poety absolutnie nic nie wiemy; z nagrobku w kościele stratfordzkim, gdzie ją w r. 1623 pochowano obok męża, dowiadujemy się, że żona była starsza od niego o lat osiem; w testamencie swoim — i to tylko w dopisku między wierszami — Shakespeare przeznacza dla niej tylko łóżko z pościelą, wyraźnie zaznaczając »to gorsze« *(my second best bed wirth the furniture)*; jak wielki poza tem przypadał jej dział obowiązkowy z majątku męża, to niepewne. Przypuszczenia, z tych faktów wysnute, popierano cytatami z dramatów: powoływano się na radę księcia w »Wieczorze trzech króli« (II, 4):

»Żona, od której starszym jest małżonek,
Łatwiej nad jego sercem zapanuje;
Bo choć nie szczędzim pochwał samym sobie,
Wierzaj mi, chłopcze, uczucia są nasze
Lżejsze, chwiejniejsze, łatwiej przemijają,
Brak im niewieścich uczuć głębokości«.

Refleksu scen w życiu małżeńskiem poety dopatrywano się w zachowaniu zazdrosnej żony Adryany w »Komedyi omyłek«, jednem z jego najwcześniejszych dzieł (II, 1, 2;

III, 1, 2), — wyrazu zniecierpliwienia młodego męża w surowej naganie z ust przełożonej klasztoru (V, 1). W jednem z dzieł ostatnich znowuż, w »Burzy«, doświadczony Prospero poważnemi słowy ostrzega kochanków przed niezgodą i nienawiścią, jako następstwami przyśpieszonego przez namiętność związku (IV, 1). Że wreszcie w innem dziele pod koniec żywota pisanem, w »Powieści zimowej«, poeta przez postać i losy Hermiony złożył hołd heroicznej cierpliwości kochającej żony po dwudziestoletniem rozłączeniu, to bodaj najpiękniejszy domysł w tym zakresie.

Jakie stanowisko wobec małżeństwa małoletniego poety zajęła jego rodzina, — znowu nie wiemy; brak wzmianki o przyzwoleniu ojca Shakespeara w dokumencie ręczycieli nie jest stanowczym dowodem, że małżeństwo było zawarte bez jego wiedzy; ale nawet w razie zgody — czy odrazu, czy później — stosunki jego majątkowe już w tym czasie pono nie mogły synowi ułatwić utrzymania żony i rodziny; w r. 1585 przybyło jeszcze dwoje dzieci — bliźnięta Hamnet i Judyta. To też brak środków do życia dla siebie i swoich snadnie mógł być głównym powodem, dla którego William Shakespeare opuścił miasto rodzinne, by poszukać zarobku i szczęścia w stolicy. Anegdotyczne wiadomości o innych przyczynach tego decydującego kroku są równie sprzeczne, jak niepewną jest jego data. Do ucieczki Shakespeara ostatecznie zmusić miała przygoda kłusownicza w poblizkim zwierzyńcu Tomasza Lucy; karykaturą tego szlachcica zdaje się być sędzia pokoju Shallow w »Henryku IV« i »Wesołych kumoszkach z Windsoru«; w I akcie tej komedyi, gdy Shallow przyjeżdża skarżyć się u najwyższego trybunału na kłusownictwo Falstaffa, walijski proboszcz Hugh Evans czyni aluzyę do jego herbu, robiąc przytem »wszy« *(louses)* ze »szczupaków« *(luces)*, które miał Lucy. Zaś w »Tytusie Androniku«, pierwszem może dziele dramatycznem młodego autora, spotykamy się ze wzmianką o kłusownictwie, świadczącą, że Shakespeare, do wszystkich sportów łowieckich za młodu pewnie zapalony, ze sokolnictwem, jak świadczy niejeden ustęp w dramatach, dobrze obeznany, — mógł być przystępny pokusom pańskiej zwierzyny [1]).

---

[1]) II, 1:

»Czy ci się łani nie udało zabić
I unieść nieraz pod leśnego okiem?«

Opuszczając Stratford, Shakespeare mógł się już na miejscu przyłączyć do jednej z trup aktorskich, które, według zapisków gminnych, odwiedzały miasto na swych wędrówkach, — mógł też, jak opowiada historyjka z XVIII wieku, zacząć w Londynie od trzymania koni gościom przed teatrem. Niecałkiem jasną wzmiankę o nim jako aktorze — która się łączy z kwestyą autorstwa »Henryka VI« — mamy z roku 1592; zaś dokumentarny dowód jego przynależności do jednej z dwóch naczelnych wtedy trup teatralnych w stolicy spotykamy dopiero w r. 1594: w księdze wydatków dworskich wymieniony jest między członkami kompanii aktorskiej pod protektoratem Lorda Szambelana *(my Lord Chamberlain's men),* która wtedy grała przed królową; później znajdujemy jego imię w spisie aktorów na czele wczesnych wydań dzieł Ben Jonsona (1598, 1603).

Gdy Shakespeare do trupy wstępował, grała w pierwszym na ziemi angielskiej stałym budynku teatralnym, poprostu *The Theatre* zwanym i wystawionym na północnem pobrzeżu miasta w r. 1576 przez Jakóba Burbage; jego syn Ryszard, później właściwa głowa trupy i przedstawiciel ról bohaterskich w wielu z głównych dzieł Shakespeara, stał się osobistym przyjacielem poety; taksamo dwaj inni koledzy, którzy po śmierci sporządzili pierwsze zbiorowe wydanie jego dzieł: wszyscy trzej w testamencie — znowuż w dopisku między wierszami — otrzymują po 26 szylingów i 7 pensów »na kupienie sobie pierścieni«, jako pamiątki po towarzyszu.

Przez kilkanaście lat losy Shakespeara łączą się ściśle z losami tej trupy, która coraz lepszem cieszyła się powodzeniem; przypuszczać można, że brał udział w licznych jej wycieczkach na prowincyę; do fantazyi jednak o podróżach na kontynent, a w szczególności do Włoch, niema podstawy; do stworzenia wspaniałego kolorytu włoskiego w utworach, jak »Romeo i Julia« lub »Kupiec wenecki«, intuicyi Shakespeara dostatecznego materyału dostarczyć mogły opowiadania różnego autoramentu »podróżników« po gospodach londyńskich; wszak i autor »Tella« nigdy nie widział Szwajcaryi.

Shakespeare przez dostarczanie trupie dramatów, granych z powodzeniem, wkrótce zapewne zyskał sobie poważane stanowisko wśród kolegów; nieliczne i niepewne świadectwa, jakie posiadamy o jego talencie aktorskim — podobno grał starego Adama w »Jak się wam podoba« i ducha ojca w »Hamlecie« — nie świadczą, żeby był znakomitym na scenie. Odwrotnie jednak rzecz się miała z materyalnymi owocami pracy londyńskiej: zarobki autorskie były mniej znaczne — za dramat mógł dostawać około 10 funtów szterlingów — natomiast aktorskie zrobiły go z biegiem czasu człowiekiem zamożnym, choć bardzo wysoka ocena dochodów tej kategoryi w ostatnich czasach pewnej redukcyi uledz musiała; w każdym razie wiemy, że aktorowie, co nie byli zarazem autorami — np. Burbage — pozostawili znaczne majątki. Ważnym etapem w majątkowej historyi poety jest powstanie w r. 1599 nowego teatru *The Globe* — tak nazwanego według godła: była niem figura Herkulesa, dźwigającego kulę światową, z napisem: *Totus mundus agit histrionem*[1]). Teatr ten na południowym brzegu Tamizy wystawili sobie bracia Burbage w ten sposób, że poprostu przy pomocy kilkunastu ludzi — może i kolegów-aktorów — przenieśli części składowe starego drewnianego budynku na nowe miejsce; »drewnianem *O*« nazywa Shakespeare nowy przybytek sztuki w prologu do »Henryka V«. Otóż bracia Ryszard i Cuthbert Burbage — ojciec zmarł w r. 1596 — zorganizowali ten nowy swój interes jako przedsiębiorstwo akcyjne: dla siebie zastrzegli po $2^1/_2$ dziesiątych, razem połowę dochodów, zaś drugie pięć dziesiątych rozdzielili między Shakespeara i czterech innych aktorów, w zamian za udział w opłacie najmu za grunt, na którym teatr stanął, oraz w wydatkach reżyserskich. Ze współakcyonaryuszy jeden wystąpił, dwóch umarło, tak że od r. 1605 pozostawali tylko poeta i Heminges.

Własnością Burbage'ów, oprócz *Globe,* był drugi jeszcze teatr, *Blackfriars* (przebudowany z dawnego klasztoru »czarnych mnichów« czyli Dominikanów): odnajmowali go jednej z istniejących wtedy trup chłopców[2]); od

---

[1]) »Cały świat gra komedyę«. Porównaj podobne powiedzenia w dramatach Shakespeara »Jak się wam podoba« (II, 7) i »Makbet« (V, 5); także aluzye w »Kupcu weneckim« (I, 1) i w »Królu Lirze« (IV, 6).

[2]) Były to chóry śpiewaków przy wielkich kościołach londyńskich, dające także przedstawienia teatralne. O konkurencyi między niedorosłymi a dorosłymi aktorami opowiada Rosencrantz w »Hamlecie« (II, 2); wiemy, że pod koniec panowania Elżbiety »chłopcy kaplicy królewskiej«, grający w Blackfriars, cieszyli się silnem poparciem najwyższych sfer; za Jakóba I te trupy straciły na znaczeniu, a z aktów procesu w r. 1608 wynika, że wtedy towarzystwo Shakespearowskie przyczyniło się pieniężnie do akcyi innej trupy, która przez podkupienie usunęła z pola rywalizującą kompanię chłopców przy katedrze św. Pawła.

według prawdziwych oryginalnych tekstów« [1]). W przedmowie do czytelnika, ci dwaj aktorzy stwierdzają z ubolewaniem, że autor umarł, nie wydawszy i nie przejrzawszy swych dzieł, i że oni z przyjacielskiego pietyzmu zadali sobie ten trud, tem potrzebniejszy, ponieważ dotąd ogół czytający bywał mistyfikowany »przez różne kradzione i podstępnie wydane teksty, pokaleczone i ułomne przez fałsze i kradzieże niecnych oszustów«; te właśnie oni ofiarowują publiczności teraz »wyleczone i całe we wszystkich członkach«, zaś »wszystkie inne zupełne w swych rozmiarach, tak jak on je stworzył«. Wspominają dalej o łatwości jego produkcyi poetyckiej: »myśl i ręka u niego szły razem... prawie żadna poprawka nie zachowała nam się w jego papierach«. Zaczynają i kończą gorliwemi zaleceniami kupowania książki i rozczytywania się w niej, dodając w słowach o nie zmienionej do dziś słuszności: »Jeśli, wielokrotnie czytając, nie polubisz tego poety, zachodzi oczywista obawa, że go nie rozumiesz«.

Prócz tego ciekawego manifestu i portretu poety z epigramem Ben Jonsona, zwyczajem ówczesnym na czele tomu znajdujemy dedykacyę pod adresem dwóch dostojnych protektorów teatru, braci Herbert (Williama hr. Pembroke i Filipa hr. Montgomery), oraz kilka wierszy pochwalnych na cześć poety, przez różnych autorów; dalej spis »głównych aktorów, którzy grali w tych dramatach« (z Shakespearem na pierwszem miejscu) i spis treści tomu, według trzech działów, zapowiedzianych w tytule; w tym spisie brak »Troilusa i Kressydy«; wydawcy, zacząwszy go pierwotnie drukować w miejscu po tragedyi »Romeo i Julia« (które potem wypełnił »Tymon Ateńczyk«), umieścili go ostatecznie na nie numerowanych stronicach, między historyami a tragedyami; o tej zmianie redakcyjnej dowiadujemy się z jednego pośród zachowanych nam dziś kilkuset egzemplarzy tej najcenniejszej starej książki angielskiej; inne jeszcze różnice świadczą o drobnych poprawkach w tekście, dokonywanych w ciągu odbijania nakładu. Na ogół jednak, korekta wielce niedbała, prawie żadna, jest niestety wspólnem znamieniem nierównych zresztą między sobą co do poprawności i zrozumiałości tekstów tego wydania. Nierówność i niesystematyczność panuje

[1]) MR. WILLIAM || SHAKESPEARES || COMEDIES || HISTORIES, & || TRAGEDIES || Published according to the True Originall Copies.

także w akcesoryach: spisy osób znajdujemy na czele kilku tylko dramatów; prologi i epilogi niektóre mają, inne nie — »Romeo i Julia« ma prolog, potem tylko »chór« po I akcie — w 28 dramatach przeprowadzony jest podział na akty i sceny — nie zawsze do końca: w »Hamlecie« tylko do 2 sceny II aktu, — w sześciu tylko na akty; »Troilus« i »Romeo« nie mają żadnego; wskazówki sceniczne są przeważnie nader lakonicznej natury; miejscami tylko znać zapędy ku nadaniu im bardziej literackiego charakteru; ale dużo czysto teatralno-reżyserskich pozostało.

W jakiej formie Heminge i Condell mieli przed sobą tekst dzieł poety? Czy ich zapewnienia o autentyczności tekstu i wzmianki o »papierach« poety są czemś więcej, niż reklamą dla wydania? Heminge był archiwarzem *(custodian)* trupy i jako taki, oprócz jej prawniczych dokumentów, mógł i rękopisy dramatów mieć w przechowaniu. Dużo z nich coprawda spłonąć musiało z teatrem *Globe* w r. 1613. Czy rękopisy, używane w teatrze, były autografami poety? Zachowany nam rękopis teatralny (*prompt-copy)* jednej z komedyi Filipa Massingera *(Believe As You List*, 1630) jest autografem autora. Jeżeli zresztą w teatrze używano odpisów, Shakespeare, jako aktor, miał stale sposobność do kontrolowania ich zgody z oryginałem, robienia poprawek lub zmian. Osiem z pośród tekstów folio wreszcie okazało się jako wprost zaczerpnięte z istniejących starszych wydań in 4-to, z tego trzy prawie bez zmiany, pięć z pewnymi dodatkami i waryantami; może tedy być, że w teatrze czasem zamiast rękopisów, posługiwano się drukami, w których autor lub reżyser ewentualnie robili rękopiśmienne zmiany [1]).

Publikacyę tego zbiorowego wydania finansował drukarz William Jaggard [2]), na spółkę z trzema nakładcami;

[1]) W każdym razie tylko z używanych w teatrze rękopisów lub druków pochodzić może fakt, iż w tekście *folio* miejscami, zamiast nazwisk osób występujących, pojawiają się nazwiska aktorów trupy shakespearowskiej.

[2]) Ten sam już w roku 1599 wydał zbiór nieprawnie nabytych liryków przez Shakespeara i innych, pod nazwą »Zakochany pielgrzym« *(The Passionate Pilgrim)*, wymieniając na tytule jako autora całej kolekcyi Shakespeara, którego nazwisko widocznie już wtedy zapewniało popyt; zaś w r. 1619 zebrał w jeden tom dziewięć dramatów shakespearowskich i pseudo-shakespearowskich, złożony ze starych wydań *in quarto*, względnie ze świeżych ich przedruków ze staremi datami, sfałszowanemi pewnie dla mistyfikowania cechu księgarskiego i publiczności.

czy i jaki był podział pracy wydawniczej między niego a podpisanych pod przedmową dwóch aktorów, orzec niepodobna.

Dalsze trzy wydania kollekcyi dramatów Shakespeara *in folio*, w XVII wieku (1632, 1663, 1685), są raczej świadectwami jego popularności, niż źródłami tekstu, który przedrukowują ze zmianami na korzyść nowszej pisowni, czasem i składni. W drugim nakładzie trzeciego wydania (1664) dodane jest na końcu tomu siedem dramatów, z których jeden tylko — *Pericles, Prince of Tyre* — zyskał sobie uznanie, jako dzieło shakespearowskie; inne połączone są z jego nazwiskiem — po części jeszcze za życia — przez spekulacyę księgarzy na popularność imienia Shakespeara lub przez późniejsze przypadki i domysły [1]. Że Heminge i Condell nie wydali wszystkich dzieł dramatycznych swego kolegi, wolno nam przypuszczać; w rejestrach cechu księgarzy z lat 1653 i 1660, spotykamy się z nazwiskiem Shakespeara trzy razy jako autora, a raz jako współ-autora, nieznanych nam skądinąd dramatów; że jednak ze zachowanych nam utworów poza przyjętymi 37, żaden, przynajmniej w całości, nie jest dziełem Shakespeara, to prawie za pewne uważać można: tak samo z drugiej strony wszelkie prawdopodobieństwo przemawia za tem, że Heminge i Condell do swego wydania włączyli same dzieła, rzeczywiście z pod pióra ich kolegi pochodzące; późniejszym pokoleniom shakespearowskie autorstwo dramatów lichych — jak »Tytus Andronikus«, »Henryk VI« — albo nierównych — jak »Tymon Ateńczyk« — często wątpliwem, czy niezupełnem się wydało.

Trudniejsze jeszcze zagadnienia od zbioru *in folio* nasuwają wydania poszczególnych dzieł Shakespeara za jego życia *in quarto*. Dwa z nich tylko pochodzą od samego poety: są to jego utwory epickie »Wenus i Adonis« i »Lukrecya«, drukowane z jego nazwiskiem na karcie dedykacyjnej w latach 1593/4. Co do dramatów, Shakespeare zapewne podzielał powszechne wtedy zapatrywanie na te utwory, jako ściśle ze sceną związane, bez wyższych pretensyi do trwałego bytu literackiego; solidaryzować się przytem musiał z ekonomicznym interesem swej trupy aktorskiej, który nakazywał, by publiczność, przynajmniej

---

[1]) R. Dyboski, »Dramaty pseudo-shakespearowskie« (»Przegląd polski«, 1909, II).

dopóki dramat był świeży i popularny, nie miała sposobności poznać go skądinąd, jak ze sceny. Jeżeli mimo to 19 dramatów poety pojawia się w druku przed zbiorem *in folio*, przeważnie za życia autora, — to sposób, w jaki drukarze i nakładcy dostają się w posiadanie tych tekstów, z pewnością nie zawsze jednakowy, dla nas dziś jest ogółem niejasny [1]). Książki angielskie zgłaszano przed publikacyą w cechu księgarzy *(Stationers' Company)*, którego rejestry z tych czasów są nam zachowane; niema jednak podstawy do optymistycznego przypuszczenia, że większość shakespearowskich *quartos*, jako tam zgłoszone, można uważać za nabyte w prawny sposób od aktorów, zatem autentyczne; zgłoszenie, o ile wiemy, stanowiło tylko ochronę literackiej własności nakładcy, nie zaś praw autora lub kogokolwiek innego. Do walki przeciw publikacyom dramatów aktorzy nie mieli dogodnych środków: kontrola nad prasą była przywilejem Korony, wykonywanym przez wysokich dygnitarzy; ich interwencyę pozyskać było sprawą przewlekłą i trudną; jeżeli w zapiskach cechu księgarzy spotykamy się miejscami z uwagą, że jakieś zgłoszone wydawnictwo »ma być wstrzymane« *(to be stayed)*, czasem z dodatkiem, »aż się okaże lepiej upoważnione« (*till better authority for it)*, to mogłoby się to odnosić do przyzwolenia aktorów, ale może także oznaczać trudności co do cenzury; tę w pospolitych wypadkach wykonywał poprostu sam cech, ale czasem pewnie uważał za bezpieczne odwoływać się do tych dostojników kościelnych i świeckich, w których ręku oficyalnie spoczywała cenzura prasy. Od roku 1603, cech co do dramatów stale wymaga jakiegoś certyfikatu od urzędnika dworskiego, zwanego »Mistrzem Zabaw« *(Master of the Revels)*, który wykonywał cenzurę teatralną; może więc być, że w jego ręce teraz przeszła także cenzura druków dramatycznych. Że zaś skądinąd wiemy o podtrzymywaniu dobrych stosunków z tym funkcyonaryuszem przez pieniężne gratyfikacye ze strony aktorów, przypuszczać wolno, iż odtąd jego wpływ skuteczniej

---

[1]) Czasem aktorzy pod naciskiem konieczności materyalnej może sprzedawali rękopisy: tak być mogło podczas »martwych sezonów« z powodu dżumy w latach 1592/3, i to tłómaczyłoby niezwykle wielką ilość shakespearowskich *quartos* z datą 1594; jeszcze gorszej biedzie, bo zamknięciu teatrów na dobre w r. 1642, prawdopodobnie zawdzięczamy zbiór *in folio* wszystkich nie drukowanych przedtem dramatów Beaumonta i Fletchera w r. 1647.

ich chroni przeciw księgarzom; istotnie od tego czasu liczba nowych wydań *in quarto* jest daleko mniejsza. Silnym hamulcem zapewne też była opieka nowego króla nad aktorami.

Potępiające słowa Heminga i Condella w przedmowie do *folio* o »kradzionych« i »pokaleczonych« tekstach, jeżeli je mamy brać ściśle, nie mogą się odnosić do wszystkich starych wydań *in quarto*, gdyż osiem z nich prawie zupełnie z tekstami *folio* się zgadza i może było ich źródłem. W tych ośmiu wypadkach tekst *quarto* jako bliższy daty powstania dzieła ma nawet większą dla nas powagę niż *folio*. Co do pozostałych jedenastu dramatów, jakie *in quarto* posiadamy [1]), różnice istotnie są znaczne. Sprowadzić je można ogółem do dwóch kategoryi. W takich wydaniach *in quarto*, które możemy określić jako »lepsze«, czyli stosukowo zbliżone do autentycznego tekstu, zwykle poprostu brakuje pewnych ustępów czy scen, które *folio* uzupełnia. Te luki tłómaczą się prawdopodobnie tak, że wydanie *in quarto* odtwarza wersyę sceniczną, a *folio* pełniejszą, autorską: Shakespeare, choć zawsze pisał z myślą o scenie, z pewnością, gdy tworzył, dawał się unosić natchnieniu i nie ograniczał się mechanicznie do rozmiarów absolutnie odpowiednich; wystawiając dramat, trzeba było obcinać, i pewien obraz tego dają niektóre wydania *in quarto*. Czasem oczywiście może i *folio* odtwarzać takie adaptacye sceniczne — może robione w teatrze już po druku wydania *in quarto*, które wtedy podaje pierwotniejszy tekst; tak się ma rzecz prawdopodobnie w »Królu Lirze«, jednym z najdłuższych dramatów, gdzie w *folio* brak około 300 wierszy, zawartych w tekście *quarto*, a za to około stu nowych przybywa; skreśleniem reżyserskiem ze względu na szczupłość personalu aktorskiego tłómaczy się prawdopodobnie brak w *folio* rozmowy między Hamletem a jakimś dworzaninem po wyjściu Osricka, a przed wejściem króla, w drugiej scenie piątego aktu.

Jeżeli były na scenie skreślenia, były i dodatki dla zaspokojenia stałych wymagań publiczności — głównie mianowicie nieodzowne żarty błazna, które tak dobitnie potępia Hamlet w rozmowie z aktorami (III, 2); tych znajdujemy nieco po wydaniach *in quarto*.

[1]) Gdzie mamy dwa różne od siebie wydania in *quarto* przed tekstem *folio*, tam *folio* czasem zgadza się z późniejszem z tych wydań — tak jest z tragedyą »Romeo i Julia«, — czasem zdaje się korzystać z obu — tak jest z »Ryszardem III« — czasem różni się od obydwóch — tak się ma rzecz z »Hamletem«.

Opuszczać wreszcie czasem wypadało nawet ważne i efektowne ustępy, jako politycznie drażliwe: wspaniałą scenę detronizacyi Ryszarda II (akt IV, 1, 154—318) znajdujemy dopiero w trzeciem wydaniu *in quarto*, bo pierwsze dwa wyszły jeszcze za życia królowej Elżbiety, która zawsze się obawiała sprzysiężeń i rewolucyi. Wzgląd na szkockie pochodzenie jej następcy Jakóba znowuż podyktował w *folio* zmianę »szkockiego lorda« wśród wydrwiwanych przez Porcyę konkurentów (»Kupiec wenecki«, I, 2) na »innego lorda«. Za sprawą króla Jakóba także — mocą jego edyktu z roku 1605 — zniknąć musiały z tekstów dramatycznych przekleństwa i wykroczenia przeciw drugiemu przykazaniu; to też niema ich u Shakespeara w *folio*, w przeciwieństwie do wydań *in quarto*; szóstem przykazaniem natomiast cenzura teatralna prawie wcale się nie krępowała.

Jeżeli tedy wydania *in quarto*, głównie rozmiarami tekstu od *folio* się różniące, czegoś rzeczywiście nas nauczyć mogą, a przynajmniej podstawę do domysłów dają, to z całą stanowczością pod werdykt Heminga i Condella podciągnąć trzeba pewną liczbę wczesnych druków [1]), których niemiłosiernie posiekany tekst istotnie przez »kradzież« ze strony nakładcy prawdopodobnie tłómaczyć należy. Te »korsarskie wydania«, jak je ochrzciła potomność, powstawały w ten sposób, że przedsiębiorczy księgarz posyłał stenografa do teatru i z jego zapisków utwór drukował. Praktyka ta dziwną nam się dziś wydać musi: ludzie piszący całe przedstawienie musieli zwracać na siebie uwagę, i aktorzy mogli ich usunąć; mamy jednak niewątpliwie autentyczne świadectwa [2]), i przez ten proceder istotnie

[1]) Chodzi o wydania *in quarto* dramatów: »Henryk VI« (część II III, pod odmiennymi tytułami, 1594 i 1595), »Romeo i Julia« (1597), »Henryk V« (1600), »Wesołe kobiety windsorskie« (1602) i »Hamlet« (1603).

[2]) Płodny wielce poeta Tomasz Heywood w przedmowie do swego dramatu »Lukrecya«, drukowanego w r. 1630, mówi o tekstach, »kopiowanych tylko ze słuchu« *(coppied only by the eare)*, a w prologu do dramatu »Młodość królowej Elżbiety« w zbiorowem wydaniu *Pleasant Dialogues and Dramas* (1637) wyraźniej opowiada, że niektórzy »stenograficznie spisali całą akcyę i drukowali, z błędami w każdem prawie słowie« *(some by Stenography drew the plot: put it in print: scarce one word trew)*.

łatwo się wyjaśniają przekręcone słowa w »złych« wydaniach, jako źle dosłyszane lub obce stenografowi [1]). Co do pewnych ustępów coprawda, które zdawałyby się dowodzić jakiejś niesłychanej sprawności stenografów, trzeba się uciekać do przypuszczeń dodatkowych: n. p. że ten lub ów aktor dał się przekupić do powtórzenia ustępów ze swej roli, powiedzmy w gospodzie: w ten sposób mogło się n. p. stać, że rola oberżysty w korsarskiem wydaniu »Wesołych kobiet windsorskich« jest w lepszym stanie od innych. Wreszcie są dodatki i różnice, których to wszystko nie wyjaśnia; te w znacznej części mogły być dorobione przez drugorzędnego poetę, rzemieślnika literackiego, najętego przez księgarza dla uzupełnienia brakujących w stenogramie ustępów. Inaczej tłómaczy te znaczniejsze odmiany fascynujące przypuszczenie, do dziś dnia bardzo rozpowszechnione, że te wydania *in quarto* przedstawiają nam dramaty w formie »pierwszego szkicu«, który Shakespeare później — czasem po latach — poddawał rewizyi lub całkiem nowemu opracowaniu. Przeciwko tej teoryi, często rozciąganej i na inne dramaty dla wyjaśnienia ich nierówności, zasadniczo przemawiają zewnętrzne warunki twórczości poety: pisząc zawsze pod naciskiem wymagań repertuaru dla swej trupy, nie miał czasu i swobody na tak czysto literackie praktyki, jak prowizoryczne szkicowanie dzieł i ponowną nad niemi robotę później [2]); gdyby zresztą wreszcie niektóre wydania *in quarto* rzeczywiście odtwarzały pierwotne szkice poety, to stan tekstu w tych wydaniach jest tak beznadziejnie zły, że nie dają pewnej podstawy do wniosków o stopniowem powstawaniu dzieła.

O ile więc te »złe« druki *in quarto* zarówno dla ostatecznego tekstu, jak i dla jego genezy mają wartość problematyczną, o tyle z drugiej strony, podobnie jak »dobre«, pewne przynajmniej światło rzucają na stosunek twórczości poety do wymagań sceny: jako sporządzone według przed-

[1]) Mniej prawdopodobne jest przypuszczenie, że często zecer składał teksty pod ustnem dyktandem.

[2]) O praktyce robienia »dodatków« do dramatów swoich i obcych dla wznowienia zajęcia publiczności mamy wprawdzie świadectwa w zapiskach ajenta teatralnego, Filipa Henslowe; ten jednak nigdy nie miał do czynienia z Shakespearem; zaś dosyć częste na tytułach druków frazesy »przejrzany i uzupełniony« w znacznej mierze są prostą reklamą i zresztą nie odnoszą się wyraźnie do osoby autora.

stawienia mianowicie często daleko bardziej szczegółowo opisują, co się na scenie działo, niż krótkie wskazówki w *folio:* wybitnym przykładem jest niema akcya zamordowania księcia Gloucester na początku drugiej sceny trzeciego aktu w drugiej części »Henryka VI«, gdzie tylko ze »złego« wydania *in quarto* się dowiadujemy, że zabójcy na scenie shakespearowskiej w oczach publiczności dokonywali czynu w tyle sceny, a nie dopiero po morderstwie się pojawiali.

* * *

Teatr i scena bliżej obchodziły poetę, niż losy jego dzieł w druku; dlatego też, chociaż szczegóły urządzenia sceny shakespearowskiej należą raczej do archeologii teatralnej, niż do dziejów literatury, jednak pewna ich znajomość jest niezbędna dla należytego zrozumienia niektórych właściwości całej ówczesnej produkcyi dramatycznej.

Gdy w drugiej połowie XVI wieku zaczęły powstawać w Londynie pierwsze budynki teatralne, ich wzorem architektonicznym były dwa typy lokalów, w jakich odbywały się poprzednio przedstawienia: pierwszym i najpospolitszym było poprostu podwórze gospody, którego tylna ściana służyła jako tło sceniczne; publiczność wypełniała krużganki na piętrach, wzdłuż innych ścian koło drzwi do pokojów biegnące, — oraz samo dno podwórza. Według tego modelu zbudowany był pierwszy teatr Burbage'a, a z późniejszych także *Globe;* dana tu była w samej zasadzie różnica między krytemi lożami na piętrach a parterem dla publiczności stojącej, odkrytym tak samo jak przednia część sceny. Od tych popularnych teatrów, »publicznymi« zwanych, dystyngowańsze teatry »prywatne« — jak *Blackfriars* trupy shakespearowskiej — różniły się głównie tylko tem, że były całe pod dachem; odmiana ta może się sprowadza do drugiego pierwotnego wzoru, mianowicie sali *(hall)* na zamku wielkiego pana, gdzie przed nim i jego gośćmi grali wędrujący komedyanci.

Daleko mniej jasną od planu całego teatru jest nam budowa samej sceny; tutaj podwórze gospody jako zarodek miało tylko ganek czyli balkon nad wywyższonem zapewne miejscem, gdzie grali aktorzy, — i ten szczegół pozostał charakterystycznym dla wszystkich teatrów doby shakespearowskiej; poza tem jednak zapewne zachodziły

znaczne różnice między nimi, i dlatego zachowany nam rysunek holenderskiego podróżnika, przedstawiający londyński teatr »pod łabędziem« *(Swan)* w latach dziewięćdziesiątych — sam w sobie zresztą nie całkiem wyraźny — nie rzuca stanowczego światła na sprawę; pozostają nam domysły na podstawie wskazówek scenicznych w starych drukach[1]). O ile wywnioskować możemy, stałe i powszechne cechy były następujące:

1) zagłębienie czyli nisza w tylnej ścianie sceny, oddzielona przez kurtynę; rozsunięcie tej kurtyny odkrywa np. gabinet króla w »Henryku VIII« (II, 2)[2]), gdzie przód sceny wyobraża antykamerę; w »Tymonie Ateńczyku« (IV, 3, etc.) »wewnątrz« — jak to stare wydania poprostu określają — jest jaskinia mizantropa; podobnie w »Cymbelinie« (III, 3; III, 7; IV, 2) jaskinia Bellaria; w drugiej części »Henryka VI« (III, 3) w tej niszy stało łóżko konającego kardynała Beaufort;

2) dwoje drzwi na prawo i lewo od niszy w tylnej ścianie; wchodzili niemi aktorzy z różnych stron *(severally)*, spotykając się w jednem miejscu, czy to w jakiejś izbie, czy na ulicy[3]); w ten sposób stawały naprzeciw siebie na scenie wojska nieprzyjacielskie, np. pod murami Angers w »Królu Janie« (II, 1); przed takiemi drzwiami jako bramą domu Antyfolusa efezkiego rozgrywa się pierwsza scena trzeciego aktu »Komedyi omyłek«;

3) wspomniany już balkon nad środkową niszą: ten i na dzisiejszej scenie widzimy w sławnej scenie ogrodowej, którą przetłómaczył Mickiewicz (»Romeo i Julia«, II, 2); w tej samej tragedyi — odmiennie od dzisiejszego urządzenia, gdzie przedstawione bywa wnętrze pokoju — z okna na piętrze po drabince sznurowej spuszczał się na przednią scenę Romeo po rozstaniu z żoną (III, 5); — prócz rzeczywistego balkonu to miejsce »w górze« — *above, aloft,* w starych wskazówkach scenicznych — mogło być murem zamku lub miasta (»Ryszard II«, III, 3; »Król

[1]) Nowsi wydawcy te wskazówki dla wygody swych czytelników zazwyczaj pozmieniali.

[2]) Według wskazówki w *folio*, sam aktor, grający króla, rozciągał z wewnątrz kurtynę i ukazywał się zaczytany *(King drawes the Curtain and sits reading pensiuely)*.

[3]) Prawdopodobnie były jeszcze drzwi trzecie, w środku, za kurtyną, zamykającą niszę, — w razie potrzeby trzeciego osobnego wejścia lub wyjścia zamknięte, zresztą otwarte.

Jan«, II, 1; IV, 3)[1]), tarasem w mauzoleum (»Antoniusz i Kleopatra«, IV, 13)[1]), wzgórkiem na polu bitwy (»Juliusz Cezar«, V, 3); wreszcie w razie sceny na scenie — jak w »Hamlecie«, (III, 2) — balkon służył jako estrada dla widzów (Klaudyusza i jego dworu); zaś gdy go w dramacie na nic nie było potrzeba, zajmowała go muzyka. Jak na dole po obu stronach niszy drzwi, tak obok balkonu prawdopodobnie były okna, zaś w środku nad nim struktura nakształt wieży; taką przynajmniej widzimy na obrazku *Swan Theatre.*

Sufit tylnego zagłębienia w środku sceny zawieszano draperyami; do teatralnej nazwy *heavens* zarówno, jak do rzeczywistych »niebiosów« odnosi się może pierwszy wiersz »Henryka VI«[2]); tak samo ściany sceny pokrywały zasłony *(arrases);* za niemi ukrywa się Poloniusz przed Hamletem (III, 4), Falstaff przed szeryfem (»Król Henryk IV«, część pierwsza, II, 4); w innych wypadkach ukrywania się i podsłuchiwania — »Stracone zachody miłosne«, IV, 3; »Wiele hałasu o nic«, II, 3 — zasłony może zastępować musiały konary drzew czy altankę.

Nie należy sobie wyobrażać, że scena shakespearowska prócz tych stałych części swej budowy zupełnie pozbawiona była rekwizytów: o istnieniu takich wiemy i ze starych wskazówek scenicznych, i z inwentarzy ruchomości teatralnych. Tron królewski może nawet zawsze stał przy tylnej ścianie sceny; do bankietów i posiedzeń — np. zebrania Rady Stanu w »Henryku VIII« (V, 2) — wnoszono stoły i stołki; czasem wnosili je sobie aktorzy sami; w »Henryku VI« (część I, akt II, sc. 5) konającego Mortimera wnoszą na krześle. W zapiskach trupy, rywalizującej z shakespearowską, znajdujemy takie części jej własności, jak skałę, grób, drzewo, studnię, »paszczę piekła« *(Hell mought),* konia trojańskiego, wieże kościelne z dzwonami, latarnię morską.

Z tem wszystkiem jednak o »zmianie dekoracyi« na scenie shakespearowskiej właściwie mówić nie można; ogólne tło sceniczne od początku do końca przedstawienia pozostawało to samo, podobnie jak w teatrze starożytnym; mimo to Shakespeare i współcześni mu poeci bynajmniej

[1]) Król Ryszard II po schodach, ukrytych w ścianie, schodzi na przednią scenę; książę Artur prawdopodobnie w oczach widzów skakał z muru na dół; Antoniusza do Kleopatry wyciągają *(heaue,* pisze *folio*

[2]) *Hung be the heavens with black, yield day to night!*

się nie krępują klasyczną regułą jedności miejsca; publiczność z własnej fantazyi uzupełniała sobie miejsce akcyi, względnie przyzwyczajała się do »bezmiejscowości«, do myślenia o akcyi bez względu na miejsce, w którem się rozgrywa [1]). Sceny w domu i na ulicy, w pałacu, obozie i na polu bitwy następują szybko po sobie, i zmianę miejsca w takich wypadkach jedynie ze względu na sposób myślenia dzisiejszego widza i czytelnika zaznaczać musi nowożytny reżyser i wydawca; nie przychodzi mu to łatwo, gdy np., jak w ostatnim akcie »Ryszarda III«, dwie przeciwległe strony sceny przedstawiają przeciwne obozy, przenosimy się to do jednej, to do drugiej głównej kwatery, a wreszcie duchy, pojawiając się w środku, mówią naprzemian do obu wodzów.

Całkiem bez pomocy nie zostawiali wyobraźni swej publiczności poeta i aktor także w teatrze shakespearowskim: ważne dla zrozumienia akcyi zmiany miejsca wyrażano w ten prymitywny sposób, że aktorzy wychodzili jednemi drzwiami a wchodzili napowrót przez drugie, — albo że chodzili naokoło sceny *(march about the stage)*, jak to Romeowi i jego towarzyszom wyraźnie każą robić i stare wydania *in quarto* i *folio* na końcu czwartej a początku piątej sceny pierwszego aktu, by zaznaczyć, że z ulicy przenoszą się na bal maskowy do domu Kapuletów, gdzie równocześnie występują służący, robiąc przygotowania do bankietu. Niemożliwość innych form zmiany miejsca powodował b r a k k u r t y n y w teatrze shakespearowskim: w razie zmiany i miejsca, i osób obecne na scenie figury pod jakimś — często niezbyt przekonywającym — pretekstem musiały wychodzić [2]); trupy zapewne wtedy wynoszono: chciejmy wierzyć, że nie wstawały, jak na naszej scenie, dziękować za oklaski.

Skuteczniejsze od takich środków aktorskich i dramaturgicznych, które musiały wpływać raczej ujemnie na illuzyę, były oczywiście poetyckie: nie tylko że często w pierwszych słowach sceny osoby się wzajemnie informują o miejscu i otoczeniu — co nam się nieraz wydać musi wymuszone i niepotrzebne — ale przedewszystkiem, gdzie czas i miejsce mają być składnikami nastroju, poeta stara się działać na wyobraźnię czytelnika przez dłuższe ustępy liryczne i opisowe: tutaj mistrzowstwo Shakespeara od początku jego twórczości potężnie się objawia; siłą często kilku zaledwie prostych słów na ustach aktora odrazu powstaje nam przed oczyma całe środowisko takich scen w »Tytusie Androniku« (II, 2, 3), w »Straconych zachodach miłosnych« (IV, 1), w »Śnie nocy letniej« (IV, 1), w »Jak się wam podoba« (II, 1, 5; IV, 2); noce i poranki Romea i Julii (II, 2; III, 5); noc w lesie w »Wesołych kobietach z Windsoru« (V, 2, 5); nocne zebranie sprzysiężonych w ogrodzie Brutusa (»Juliusz Cezar«, II, 1); północ na tarasie zamku Helsingör w »Hamlecie« (I, 1, 4); noc zbrodni na zamku Makbeta (II, 1, 2, 3); burza na pustkowiu w »Królu Lirze« (III, 1, 2, 4), na ulicach Rzymu w »Juliuszu Cezarze« (I, 3); na pokładzie okrętu w pierwszej scenie »Burzy«; wybrzeże morskie po burzy i pokład okrętu przed burzą w »Peryklesie« (II, 1; III, 1). Sceny nocne głównie dlatego w szczególnie silne efekty słowa poeta wyposażać musiał, że przedstawienia odbywały się w biały dzień, między trzecią a szóstą popołudniu [1]) i tylko w »prywatnych« teatrach grano przy sztucznem oświetleniu. Jasność dnia bardzo niekorzystną także być musiała dla wszelkich zjawisk nadprzyrodzonych; jeżeli Shakespeare — jak zresztą wszyscy pisarze dramatyczni wokoło niego — swobodnie szafuje nie tylko dyabłami i czarami (»Henryk VI«, część pierwsza, V, 3; część druga, I, 4; »Makbet«, I, 1, 3; III, 4; IV, 1), ale przedewszystkiem duchami (»Ryszard III«, V, 3; »Juliusz Cezar«, IV, 3; »Hamlet«, I, 1, 4; III, 4; »Makbet«, III, 4), to posługuje się poprostu bez metafizycznych rozmyślań [2]) konwencyonalnem, przejętem z Seneki narzędziem renesansowego te-

[1]) Dzisiejszy widz oczywiście podobnego stanowiska zająć prawie że nie potrafi; ale i jemu np. jest obojętne, w jakich różnych miejscach lasu ardeńskiego rozgrywają się poszczególne sceny sielanki »Jak się wam podoba«.

[2]) Takie włóczenie się ze sceny i na scenę bez powodu może poeta zrobić środkiem charakterystyki, jak np. u wuja Tobiasza w »Wieczorze Trzech Króli«.

[1]) Przedstawienia trwały krócej niż dzisiejsze, bo nie traciło się czasu na zmianę dekoracyi: Shakespeare w prologach do »Romea i Julii« i »Henryka VIII« mówi o dwóch godzinach, inni — jak Shirley w przedmowie do wydania dzieł Beaumonta i Fletchera (1647), o trzech.

[2]) Ustawy Henryka VIII (1541) przeciw praktykom czarodziejskim, wznowienie prześladowań za Elżbiety (1562, 1575—6), a nadewszystko dzieło samego króla Jakóba o »Demonologii« (1597) podsyciły stare zabobony ludowe. Przeciwko nim wystąpił uczony Reginald Scot (1584) w obszernem dziele, które mogło służyć Shakespearowi jako encyklopedya szczegółów z tego zakresu. U poety samego sceptycyzm dowcipnie

atru; że widzenia z tamtego świata mnożą się w dziełach doby ostatniej (»Cymbelin«, V, 4; »Perykles«, V, 1; »Henryk VIII«, IV, 2), to możemy zapewne przypisać wydoskonaleniu środków reżyserskich w teatrze Burbage'ów przy wzrastającem powodzeniu i dobrobycie; w tych latach już chyba pojawianie się i znikanie bóstw i duchów zręczniejszymi sposobami się dokonywało, niż za czasów Roberta Greena, w którego dramacie »Alfons aragoński« (drukowanym 1599) na końcu znajdujemy dosłownie taką wskazówkę sceniczną: »Wychodzi Wenus, albo, jeżeli się to dogodnie da zrobić, spuszcza się krzesło z góry i wyciąga ją na niem«. Wzrastającej zasobności teatru shakespearowskiego zawdzięczamy także bogactwo czarodziejskiego świata w »Burzy«; innym dowodem, że Shakespeare już mógł ufać materyalnym środkom swojego teatru i chętnie dawał sposobność do popisywania się niemi, są świetne sceny uroczystości państwowych w »Henryku VIII« — procesya koronacyjna (IV, 1), chrzciny córki królewskiej (V, 4); w innem jeszcze dziele lat ostatnich, »Powieści zimowej«, Shakespeare daje nam rojny i barwny obraz pasterskiego święta strzyżenia owiec (IV, 4); na to w sielance »Jak się wam podoba«, gdzie przecież byłoby równie na miejscu, nie mógł sobie jeszcze pozwolić. Powracając do istot i zjawisk nadprzyrodzonych: równie wspaniały ich zespół co w »Burzy» w latach ostatnich, wytworzyła coprawda wyobraźnia poety już w »Śnie nocy letniej«, w okresie daleko wcześniejszym: ale też w tym wypadku rozdźwięk między światem rojeń poetyckich a jego teatralnem urzeczywistnieniem najdotkliwiej autora samego razić musiał. Już w XVII wieku, gdy za wzorem włoskim zaprowadzono na scenie angielskiej dekoracye w rodzaju nowożytnym, nie brakło ludzi, tak jak nie brak dziś takich, co tęsknią za prostszem urządzeniem shakespearowskiem, gdzie przepych wystawy nie przytłumiał siły słowa poetyckiego; że Shakespeare sam tak nie myślał, owszem chętnie byłby widział niejedno ze swych dzieł wystawione świetniej, na to wyraźnym dowodem jego własna skarga w prologu do »Henryka V«, gdzie przeprasza publiczność, że w mały krąg drewnianego teatru wtłacza armie dwóch

---

przemawia przez usta Henryka Percy (»Henryk IV«, cz. I, akt III, sc. 1); ale w »Makbecie« schlebia osobistym wierzeniom panującego monarchy.

potężnych monarchii, i że — jak powiada ponownie przed aktem czwartym —

> »pięć lub sześć floretów
> Rdzą przejedzonych, w śmiesznym pojedynku
> Wielkie Azincourt imię sprofanuje«.

Jeżeli tedy na ogół skromne środki sceny nie mogły zadowolić ambitnej fantazyi dramatycznego poety, to w pewnych przynajmniej akcesoryach teatr shakespearowski nie ustępował bogactwu dzisiejszego. Silną jego stroną — zgodnie z rozmiłowaniem całej renesansowej epoki do barwnych i kosztownych strojów — były k o s t y u m y; wiemy z inwentarzy o ich wysokich cenach. Ubiory były oczywiście wszystkie współczesne, niehistoryczne, i w takich — jak jeszcze we Francyi w XVII wieku — grano także dramaty ze świata starożytnego. Przykładem strojów dla figur allegorycznych jest »Pogłoska w sukni pokrytej wizerunkami języków« *(Rumour painted full of tongues)* w starem wydaniu *in quarto* (1600) drugiej części »Henryka IV«; zaś w inwentarzu jednej z trup znajdujemy wzmiankę o »sukni, oznaczającej że ktoś staje się niewidzialnym« *(a robe for to goe invisibell)*, zapewne w konwencyonalnej formie płaszcza z cienkiej gazy; taki prawdopodobnie zarzucał Oberon w »Śnie nocy letniej« (II, 1), gdy przy nadejściu śmiertelników mówi, że »jest niewidzialnym i podsłucha ich rozmowę«; tak samo ubrany był Aryel, gdy w drugiej scenie III aktu »Burzy« »wchodzi niewidzialny« *(enter inuisible*, folio) i droczy się z trzema pijakami.

Zwykłymi dodatkami do właściwej akcyi dramatu na scenie shakespearowskiej były p a n t o m i m y, muzyka, śpiew i tańce. Najmniej żywotnym z tych u Shakespeara jest przejęty z dramaturgii humanistów zwyczaj przygotowania widza na przebieg lub koniec akcyi, a czasem poprostu jej uzupełnienia, przez nieme sceny *(dumb shows)*, często z udziałem figur symbolicznych. W całej pełni znajdujemy tę praktykę zastosowaną tylko w jednym, i to wątpliwego autorstwa dramacie »Perykles«; zresztą zmysł dla dramatycznego celu pantomim widocznie już w czasie Shakespeara zanikał, jak świadczy użycie pantomimy w przedstawieniu na zamku Helsingör w »Hamlecie« (III, 2), gdzie przecież już pantomima powinnaby wywrzeć na grzesznym królu to wrażenie, co później sam dramat.

Muzyka stała w ówczesnej Anglii bardzo wysoko i dlatego znacznie szersze niż dzisiaj w przedstawieniach zajmowała miejsce. Nie tylko rozbrzmiewała między aktami — przyczem dbano starannie o zastosowanie jej do akcyi albo o złagodzenie silnych wrażeń tragicznych przez kontrast — lecz akompaniowała także liryczne pasaże w samym dramacie [1]); bankietom, bitwom, pojawieniu się królów i książąt towarzyszył głos trąb, jak to często przez wskazówkę *flourish* zaznacza folio. Jak sam Shakespeare kochał boską sztukę, to nam wymownie powiedział przez usta Lorenza w »Kupcu weneckim« (V, 1) [2]).

Anglia w średnich wiekach i w epoce Odrodzenia cała była rozśpiewana; dopiero Purytanizm prawie całkiem zabił śpiew świecki. To też wszyscy poeci dramatyczni epoki shakespearowskiej z instynktu i tradycyi są zarazem znakomitymi lirykami; po dziełach Shakespeara samego, jak złote kwiaty, haftowane na purpurowej szacie, rozsiane są czarujące piosenki [3]) — poczęści może od dawniejszych pieśniarzy pochodzące; na scenie śpiewali je albo sami aktorzy albo najęci w tym celu zawodowi śpiewacy.

O zamiłowaniu renesansowych Anglików do tańca — od najwyższych klas z samą królową na czele, aż do najniższych — mnóstwo ciekawych mamy wiadomości; na scenie tańce na zakończenie przedstawienia, a także między aktami, były częste: »Wiele hałasu o nic« według

---

[1]) Taka muzyka często rozlega się u Shakespeara na wyraźnie żądanie osób chorych lub zadumanych: »Henryk IV«, cz. II, akt IV, 4; »Henryk VIII«, IV, 2; — »Wieczór Trzech Króli«, I, 1; II, 4; »Juliusz Cezar«, IV, 3.

[2]) Rozmyślnie też korzysta poeta ze sposobności do wprowadzenia muzyki na scenę, np. przez serenady (»Dwaj panowie z Werony«, IV, 2; »Cymbelin«, II, 3; »Otello«, III, 1). »Pełną dźwięków«, jak słusznie mówi Kaliban (III, 2), jest czarodziejska wyspa Prospera w »Burzy«.

[3]) »Stracone zachody miłosne«, I, 2; IV, 3; V, 2; »Dwaj panowie z Werony«, IV, 2; »Sen nocy letniej«, II, 1, 2; V, 1; »Kupiec wenecki«, III, 2; »Wesołe kobiety z Windsoru«, V, 5; »Wiele hałasu o nic«, II, 3; V, 3; »Jak się wam podoba«, II, 5, 7; IV, 2; V, 3, 4; »Wieczór Trzech Króli«, II, 3; II, 4; V, 1; »Miarka za miarkę«, IV, 1; »Hamlet«, IV, 5; »Makbet«, IV, 1; »Cymbelin«, II, 3; IV, 2; »Antoniusz i Kleopatra«, II, 7; »Powieść zimowa«, IV, 3, 4; »Burza«, I, 2; II, 1, 2; IV, 1; V, 1. Pełnym śpiewanych rymów jest »Sen nocy letniej«. Czasem poeta wybór pieśni pozostawia aktorom. Roi się także we wszystkich dramatach od urywków i cytatów z pieśni i ballad ludowych, powszechnie po kraju śpiewanych; wiele z nich odnalazło się w sławnym rękopiśmiennym zbiorze, wydanym przez biskupa Percy w XVIII wieku *(Reliques of Ancient English Poetry)*.

wskazówki scenicznej w *folio* kończy się tańcem zbiorowym; rzemieślnicy ateńscy kończą swe przedstawienie przed Tezeuszem tańcem bergamaskim (»Sen nocy letniej«, V, 1); a tak samo jak książę Tezeusz oświadcza, że woli taniec od epilogu, tak i Shakespeare, wplatając do swych utworów bale i festyny maskowe z tańcami — u Kapuletów (»Romeo i Julia«, I, 5); u Leonata (»Wiele hałasu o nic«, II, 1); u Tymona Ateńczyka (I, 2); u kardynała Wolsey (»Henryk VIII«, I, 4); w świecie pasterskim (»Powieść zimowa«, IV, 4) — wyraźnie objawia, że podziela powszechne upodobanie; tak samo nie pomija sposobności, jaką mu dawały źródła literackie do bawienia publiczności jeszcze innymi fizycznymi popisami na scenie: mocowanie w komedyi »Jak się wam podoba« (I, 2), śmiertelna szermierka w »Hamlecie« (V, 2) i dziś żywo zajmują galeryę.

O samej sztuce aktorskiej na tle tych wszystkich akcesoryów poucza nas sam Shakespeare w sławnych rozmowach Hamleta z aktorami (II, 2; III, 2), świadczących, jak wzniośle pojmował społeczne zadanie tej sztuki [1]). W tych ustępach spotykamy się ze znanym faktem, że role kobiece w teatrze shakespearowskim grali młodzi chłopcy, co jeszcze nie zmienili głosu [2]); słyszymy o ukochanym przez publiczność błaźnie, dla którego sam poeta na późniejszy smak nazbyt wiele w dramatach wyznacza miejsca, a który ponadto jeszcze dużo improwizował; dowiadujemy się wreszcie, że publiczność — nie inaczej jak dzisiejsi Anglicy — lubowała się w efektach drastycznych, i aktorzy przesadnie schlebiali temu jej upodobaniu. Hołdowali mu i pisarze przez ociekające krwią tragedye: Shakespeare w pełnym okropności młodocianym dramacie »Tytus Andronikus« złożył ofiarę na ołtarzu tej mody, a także w późniejszych dziełach nie waha się robić koncesyi w tym rodzaju przez epizody, jak oślepienie księcia Gloucester w »Królu Lirze«

---

[1]) Jeżeli z drugiej strony poeta zdaje się gorzko wyrzekać na poniżające swe rzemiosło w sonetach 110—111, i podobne myśli może wcielił w »Koryolanie«, to sprzeczność tych interpretacyi — zresztą niepewnych — ze słowami Hamleta dostatecznie się tłómaczy zmiennemi usposobieniami człowieka, który stale podzielał arystokratyczne usposobienie renesansowego społeczeństwa, zatem i pogardę dla pracy zarobkowej i stanu komedyanta, a jednak mógł się czasem unosić zapałem dla sztuki, jaką wykonywał.

[2]) Pierwsze aktorki Angielki na publicznej scenie angielskiej pojawiły się w r. 1660, po długiem zamknięciu teatrów, gdy przywrócona dynastya Stuartów z wygnania przyniosła tę i inne mody francuskie.

(III, 3). Rzeź na końcu »Hamleta« z pewnością nikogo nie raziła, a poeta, przejmując ją ze swego źródła, uczynił wszystko, by ją artystycznie usprawiedliwić; mniej potrzebną dramatycznie wydać nam się musi śmierć Parysa i wiadomość o śmierci matki Romea w ostatnim akcie tragedyi »Romeo i Julia«; obu tych wypadków nie znalazł Shakespeare w swem źródle.

Jak wyglądała publiczność, dla której największy z potów dramatycznych tak rozmaite robił ustępstwa? Niewiele w niej miejsca zajmował ogół mieszczańskiej klasy średniej: wśród tej kiełkował już wtedy najsilniej duch purytański, co niebawem cały naród tak potężnie miał ogarnąć, i historya teatralna Londynu — a za jego wzorem i miast prowincyonalnych — jest jednem pasmem usiłowań Rady gminnej celem stłumienia samej instytucyi teatrów, która stoi i rozwija się głównie dzięki poparciu ze strony dworu i arystokracyi. To też niechęć do mieszczaństwa londyńskiego widoczna jest u pisarzy dramatycznych; pogardę znać u Shakespeara szczególnie w dramatach królewskich — »Henryk VI«, część I, akt I, sc. 3; »Ryszard II«, II, 2; czy w postaci Malvolia w »Wieczorze Trzech Króli« chciał ośmieszyć powagę purytańską, to wątpliwe.

Do stałych gości w teatrze należeli przedewszystkiem młodzi dandysi arystokratyczni *(gallants)* i ich naśladowcy: już w ówczesnej Anglii — jak później za Moliera we Francyi i jeszcze w XVIII wieku na całym kontynencie — był zwyczaj stawiania dla nich krzeseł po bokach samej sceny. I tych hałaśliwych dobrodziejów teatru nie żałują zresztą pisarze dramatyczni: Shakespeare kreśli karykatury ich afektacyi w postaciach dworzanina Osricka w »Hamlecie«, kawalera Chudogęby w »Wieczorze Trzech Króli« i prowincyonalnego gagatka Slendera w »Wesołych kobietach windsorskich«.

Żywioł, z którego opinią trzeba się było liczyć, stanowili dalej życzliwi teatrowi praktykanci w wielkich kollegiach prawniczych Londynu *(Inns of Court)*, oraz przedewszystkiem silny i głośny kontyngent czeladników różnych rzemiosł *(prentices)*. Z kobiet uczciwe chodziły do teatru tylko w maskach; tych innych jednak musiało także być niemało, jak zresztą w ogóle tłum, wypełniający stojące miejsca w parterze, dużo mętów z najniższych klas społecznych zawierał i wyglądem i zachowaniem pod wzgardliwe opisy motłochu w rzymskich tragedyach Shakespeara

podpadać musiał[1]). Słyszymy o przywiązywaniu złodziei, schwytanych na gorącym uczynku, do rodzaju pręgierza na scenie; jedzenie i picie, palenie — wtedy nowo zaprowadzony zwyczaj — oraz głośne rozmowy zapewne były zwykłym akompaniamentem przedstawienia w teatrze shakespearowskim.

* * *

Obok starych druków i warunków scenicznych trzecim czynnikiem, który sobie dla historycznego zrozumienia twórczości Shakespeara uprzytomnić trzeba, jest polityczne, społeczne i literackie środowisko, w jakiem się znalazł w Londynie[2]).

Anglia w XVI wieku, jak inne społeczeństwa z początkiem ery nowożytnej, od okresu, rozstrzelonego na prowincyonalne zamki i klasztory życia feudalnego, przechodziła do nowożytnego zespolenia wszystkich naczelnych spraw państwowych, gospodarczych, artystycznych i towarzyskich w stolicy. Głównem ich środowiskiem stał się dwór królewski, bo głównym politycznym czynnikiem tej centralizacyi były absolutne rządy nowej dynastyi Tudorów, nadewszystko autokratyzm tego typowego tyrana renesansowego, jakim był Henryk VIII (1509—1547); oględniej wykonywana, ale niemniej stanowcza samowola jego córki Elżbiety (1558—1603); wreszcie nierozumny już despotyzm Stuartów, zainaugurowany teoryą o »boskiem prawie królów« przez Jakóba I (1603—1623). Nowy duch osobistego panowania najlepiej się ujawnia w tem, że w rę-

[1]) »Juliusz Cezar«, I, 2; »Koryolan«, I, 1; także »Henryk VI«, część II, akt IV, scena 2—8. — Rozwiązanie klasztorów przez Henryka VIII (1535) rozpuściło po kraju armię zawodowych żebraków, dotychczas tam wspomaganych, i na dziesiątki lat dało potężny impuls praktykom włóczykijów i rzezimieszków, które w sposób cenny dla zrozumienia takich dzieł Shakespeara, jak »Miarka za miarkę«, i takich postaci, jak Autolykus w »Powieści zimowej«, opisują traktaty Awdeleya (1561) i Harmana (1567) o wagabundach, a w czasie i miejscu samej działalności poety broszury jego kolegi po piórze, Roberta Greene o profesyonalnych oszustach czyli »łapi-królikach« *(Cony-catchers,* 1591—2).

[2]) Na określenie otoczenia Shakespeara w historyi umysłowej ogólnoeuropejskiej wystarczy przytoczyć chronologiczne fakty, że urodził się w roku śmierci Kalwina i Michała Anioła, że w tym samym roku, co on, urodził się Galileusz, w tym samym roku, co on, umarł Cervantes; a w latach, gdy Shakespeare pisał największe swe dzieła, ujrzeli światło dzienne Calderon (1600) i Pierre Corneille (1606).

kach monarszych poruszająca wtedy całą Europę Reformacya w Anglii aż do elementarnego wybuchu świadomości religijnej narodu w erze purytańskiej pozostała kwestyą prawie czysto polityczną i w historyi kultury umysłowej narodu w tem stuleciu daleko mniej głębokimi śladami się wypisała, niż u społeczeństw kontynentu. Shakespeare, choć zdolny przejmować się poezyą życia religijnego [1]), jednak, szczególnie gdzie go zajmują zagadnienia metafizyczne — »Hamlet«, III, 1; »Miarka za miarkę«, III, 1; »Burza«, IV, 1 — widocznie wobec ich dogmatycznych, wyznaniowych rozwiązań podziela obojętność królowej i większości jej poddanych.

Noweześrodkowanie życia społecznego w zakresie teatru i piśmiennictwa objawia się znamiennymi faktami, że o stałych teatrach słyszymy tylko w Londynie, że tam przeważnie powstają i drukują się dzieła literatury pięknej, że wreszcie poeci nie szczędzą pochlebstw pod adresem dostojnych protektorów na dworze, a przedewszystkiem samej osoby królewskiej; Shakespeare, w tym względzie znacznie umiarkowańszy od innych, jednak prawdopodobnie allegoryczny hołd złożył królowej w »Śnie nocy letniej« (II, 1), wyraźniejszy w scenie jej chrztu »w Henryku VIII« (V, 5), a jej następcy w »Makbecie« (IV, 1).

Równocześnie z tą zmianą wewnętrznego ustroju społeczeństwa dokonywała się inna i donioślejsza w jego stanowisku na zewnątrz. Państwo na wyspie, w polityce kontynentu europejskiej dawniej mało biorące udziału prócz przez uporczywe walki z najbliższym sąsiadem o ziemie na przeciwległem wybrzeżu, a kolonizacyi próbujące tylko w Irlandyi (którą i w tym okresie gorliwie dalej ujarzmia), — w drugiej połowie XVI stulecia poczyna wyrastać na tę światową potęgę morską, jaką jest dzisiaj. Niestrudzeni podróżnicy, jak Frobisher i Davis, co po trzy razy szukali drogi morskiej do Azyi naokoło Ameryki północnej, niezmordowani kolonizatorzy, jak bracia Humphrey Gilbert i Walter Raleigh, co pierwsi wysiłkami swymi

[1]) Wyraźną czcią otacza zniszczone przez Henryka VIII życie zakonne; dowodem postacie, jak nowicyuszka Izabella w dramacie »Miarka za miarkę« (I, 4) i tamże mnich-książę; braciszek Wawrzyniec w tragedyi »Romeo i Julia«; dobrotliwy mnich-doradca w komedyi »Wiele hałasu o nic« (IV, 1), pustelnik, nawracający uzurpatora w »Jak się wam podoba« (V, 4, w opowiadaniu Jakóba de Boys), wreszcie ksieni efeska w »Komedyi omyłek« (V, 1) i w »Peryklesie« (III, 4; V, 3).

wskazali drogę do utworzenia wielkiej potęgi anglosaskiej za Atlantykiem, wreszcie nieustraszeni korsarze, jak Hawkins, pierwszy handlarz niewolników, i Franciszek Drake, co, plondrując okręty i porty hiszpańskie, pierwszy opłynął wkoło ziemię, — ci wszyscy wydzierają narodom półwyspu iberyjskiego dumnie dzierżony przywilej odkrywania nowych lądów na dalekich morzach i berło władzy nad ich ludami i skarbami: klęska hiszpańskiej Armady, na kilka lat przed największemi dziełami Shakespeara (1588) jest kamieniem granicznym w tym rozwoju; a że ułatwiła ją burza morska, to tylko jeden z wielu szczęśliwych przypadków, które wiernie towarzyszą całemu rozwojowi nowożytnej Anglii.

Wielkie odkrycia zamorskie, jak rozszerzyły widnokrąg całej Europy, tak i na umysłowość angielską bez potężnego wpływu pozostać nie mogły. Ryszard Hakluyt zebrał sprawozdania o wyprawach śmiałych żeglarzy angielskich w obszernem dziele [1]), którego lektura, tak samo jak ustne opowieści powracających o cudach świata podzwrotnikowego, musiała rozpalić wyobraźnię całego pokolenia nową miłością dziwu i literaturze okresu shakespearowskiego w znacznej mierze nadała jej romantyczny charakter; barwność egzotycznego środowiska w dziełach, jak »Burza«, bezpośrednio świadczy o działaniu tego czynnika na fantazyę poetycką; rozbudzenia nowego zmysłu kosmopolitycznego dowodzi może i fakt, że Shakespeare prócz farsy »Wesołe kobiety z Windsoru« nie pozostawił nam ani jednej komedyi z powszedniego życia angielskiego, a tyle swych dzieł umieszcza we Włoszech [2]); wreszcie wzmo-

[1]) *The Principall Navigations, Voiages, and Discoveries of the English Nation*, 1589, tom in folio; drugie wydanie 3 tomy, 1589—1600. Prócz sprawozdań tam zawartych i osobno drukowanych — jak Raleigha o Guianie — Shakespeare objawia znajomość szczegółów, które podał poprzednik Hakluyta, Ryszard Eden, w zbiorze sprawozdań o odkryciach obcych narodów, p. t. *Decades*, względnie jego drugiem wydaniu p. t. *History of Travayle* (1577); zresztą wiadomości o podróżach i odkryciach nie musiał Shakespeare czerpać z książek, bo mówił o nich cały Londyn.

[2]) »Dwaj panowie z Werony«, »Romeo i Julia«, »Kupiec wenecki«, »Poskromienie złośnicy«, »Wiele hałasu o nic« (Sycylia), »Otello«. Kontynent europejski, jak go widział przeciętny podróżujący Anglik epoki shakespearowskiej, opisał dowcipny Tomasz Coryat w zabawnej książce *Crudities* (1611). — Podróże po Anglii samej wierszem i prozą żartobliwie i ciekawie opisuje John Taylor, z kolei marynarz, wioślarz na Tamizie i oberżysta, jeden z najpłodniejszych literatów epoki.

żone rozmiłowanie w morzu i życiu żeglarskiem rozlega się licznemi przenośniami i porównaniami z tego zakresu po wszystkich prawie utworach; daleko więcej ich ma Shakespeare, niż klasyczny poeta średniowiecznej Anglii, Chaucer.

W inny jeszcze sposób śmiałe wyprawy żeglarskie pośrednio przyczyniły się do rozkwitu piśmiennictwa. Za sprawą korsarzy złoto z kolonii hiszpańskich płynęło szeroką strugą do Anglii; za sprawą odkrywców otwarły się przemysłowi i handlowi angielskiemu nowe rynki zbytu, nie tylko w nieznanym dotąd świecie Zachodu, ale i na Wschodzie: Anglik William Adams zamieszkał w Japonii i budował okręty dla jej cesarza (1600—1620); poszukiwania za północno-wschodnią drogą do Indyi na morzu i lądzie doprowadziły do nawiązania stosunków handlowych z Rosyą[1]), zorganizowanych w *Muscovy Company* (1569); inne uprzywilejowane związki kupców angielskich, jak istniejący zdawna *Merchant Adventurers* w Holandyi i Niemczech, nowe towarzystwa *Eastland (Prussia) Company* (1579), *Levant (Turkey) Company* (1581), a nadewszystko *East India Company* (1600), której dziełem stać się miało ogromne państwo kolonialne, — w tym czasie ostatecznie zmuszają potężną Hansę na północy Europy, a upadającą Wenecyę na południu, do oddania berła handlu w ręce angielskie. Targiem świata po Antwerpii staje się Londyn, gdzie już w pierwszych latach panowania Elżbiety Tomasz Gresham zakłada giełdę (1567) i szkołę handlową. Energiczna reforma waluty (1560), stanowcze tępienie pasorzytów społecznych, ustawowa regulacya rzemiosł (1562), usystemizowanie parafialnej opieki nad ubogimi (1601), popieranie i rozwijanie przemysłu krajowego, rolnictwa, górnictwa, rybactwa — wszystko za rządów Elżbiety — podnosi ogólny dobrobyt do niebywałego poziomu. Wzrost bogactwa narodowego objawia się i w znacznie obfitszej

[1]) O Rosyi i Rosyanach Shakespeare wspomina w dramatach: »Henryk V«, III, 7; »Miarka za miarkę«, II, 1; III, 2; »Powieść zimowa«, III, 2; »Makbet«, III, 4; por. także maskaradę Moskowitów w V akcie »Straconych zachodów miłosnych«. — O Polakach *(Polacks)* jest mowa w »Hamlecie«: I, 1 (wątpliwe); II, 2; IV, 4; V, 2; »Miarka za miarkę«, I, 3 (»myśli, żem wyjechał do Polski«); »Komedya omyłek«, III, 2 (»polska zima«). — Bohemia nad morzem w »Powieści zimowej« pochodzi ze źródła literackiego, Wiedeń w »Miarka za miarkę« i Illyrya w »Wieczorze Trzech Króli« to poprostu dowolnie obrane egzotyczne miejsca.

konsumpcyi i w dbałości o te wygody domowe, które odtąd nigdzie tak wysoko nie stoją jak w Anglii, a z drugiej strony w lekkomyślnej rozrzutności, z jaką awanturnicy morscy szafowali zdobytem na Hiszpanach złotem; z dążeniem do przepychu w urządzeniu i strojach łączy się większe niż dotąd upodobanie w zabawach, sportach i rozrywkach; teatr z instytucyi, uświetniającej największe tylko uroczystości religijne czy świeckie, staje się przyjemnością codzienną; i cała literatura w tym tłustym gruncie powszechnej zasobności zyskuje potrzebną podstawę do potężnego rozrostu.

Podobną w szczegółach swego działania doniosłość, co podróże i odkrycia, miał dla życia narodu angielskiego i produkcyi literackiej wielki ruch umysłowy klasycznego Renesansu, który z Włoch szerzył się po Europie, a w Anglii już za Henryka VIII przez Erazma z Rotterdamu i szereg znakomitych angielskich humanistów silne zapuścił korzenie. Jak podróże rozsunęły widnokrąg fizyczny, otwierając zdumionej ludzkości nowe nieznane światy za morzami, tak humanizm rozszerzył horyzont umysłowy, ukazując dopiero w całej pełni zagrzebany pod gruzami historyi świat starożytnej kultury. Podróże, przyczyniając się do powstania nowożytnego kapitalizmu, spotęgowały miłość przepychu i wygód; te same upodobania włoski Renesans podniósł na poziom prawdziwej sztuki życia; do dziś o świetności renesansowej Anglii opowiadają architektoniczne jej pomniki, które wzniósł kształcony we Włoszech dekorator i budowniczy królewski, Inigo Jones (1573—1652). Trzecie i główne wreszcie podobieństwo we wpływie moralnym: zuchwałe wyprawy żeglarskie nauczyły naród cenić wartość odwagi i przedsiębiorczości osobistej, odtąd głównej sprężyny materyalnego postępu Anglii[1]): tak samo Renesans, przez nowy kult cywilizacyi pogańskiej wyzwalając myślenie ludzkie od wszechwładnej w średnich wiekach powagi Kościoła, nową cenę w świadomości zbiorowej nadał wysiłkom czysto świeckim i obywatelskim; nie odkrył, ale na piedestale jako »synów ziemskich najwyższe szczęście« (słowami Goethego) postawił »osobistość«. Stąd śmiałe zaufanie w sobie, z jakiem genialne umysły epoki,

[1]) Panujące w nowożytnych dziejach angielskich wyobrażenie o prywatnej inicyatywie jako głównym czynniku publicznego dobra w shakespearowskiem stuleciu pierwszy sformułował John Hales w *Discourse of he Commonweal* (pis. 1549, dr. 1581).

nie krępowane autorytetami, rozwijają skrzydła do lotu w nieznane krainy wiedzy i piękna, zupełnie jak awanturnicy morscy zapuszczają żagle w nieznane wody. Jeżeli jednak nowa godność indywiduum i analogia odkryć geograficznych tłómaczy twórczą swobodę geniuszów tego wieku, to nie tłómaczy zdumiewającej ilości wielkich ludzi, jaką w Anglii, podobnie jak poprzednio we Włoszech, zaznacza się ten wspaniały okres w dziejach kultury. Poprzestać ostatecznie musimy na stwierdzeniu, że nastał wtedy w winnicy ducha ludzkiego rok niebywałego urodzaju, że w szczególności największy poeta nowożytnych czasów nie był wcale jedynym wielkim człowiekiem ani nawet jedynym genialnym poetą swego pokolenia w ojczyźnie. Monarchowie, jak Henryk i Elżbieta, mężowie stanu, jak kardynał Wolsey i Tomasz Cromwell, rycerze-dworzanie, jak przepiękna postać Filipa Sidney, światłe niewiasty, jak nieszczęsna królowa Joanna Gray, imponujące i w zenicie i w upadku jednodniowe gwiazdy, jak faworyci Elżbiety, Leicester i Essex, — blask rzucają na całe przestrzenie historyi politycznej. Niemniej świetnemi zjawiskami błyszczy w Anglii renesansowej dziedzina intellektu: Tomasz More, kanclerz Henryka VIII, we wieszczych rojeniach fantazyi *Utopia* (1516) kreśli społeczny porządek rzeczy, w naszych dniach się ziszczający; Franciszek Bacon, kanclerz króla Jakóba, pragnąc ustalić powszechny wkoło postęp w odkryciach i wynalazkach, przez »wielkie odnowienie nauk« *(Instauratio Magna,* 1620) kieruje wysiłki poznawcze rozumu ludzkiego na wydatne tory doświadczalnego badania; William Gilbert przez opartą na eksperymentach teoryę magnetyzmu (1600), a drugi lekarz, William Harvey, przez odkrycie krążenia krwi (1628)[1]) i badania nad płodzeniem (1651) wskazują nowe drogi naukom o siłach przyrody i życiu organicznem.

We wszystkich zakresach piśmiennictwa uderza nie tylko tłok wielkich nazwisk, nie tylko śmiałość w stawianiu sobie wielkich i ambitnych zadań, ale niebywałe rozmiary dzieł i niesłychana obfitość całej produkcyi. Literatura teologiczna Reformacyi mimo rozpowszechnionej obojętności religijnej nie ustępuje bogactwem kontynentowi,

[1]) Że ta wielka myśl wisiała niejako w powietrzu nad całą epoką, aż jej Harvey kształt nadał, o tem świadczy intuicyjna alluzya młodego Shakespeara do krążenia krwi w drugiej części »Henryka VI«, akt III, sc. 2, gdzie Warwick mówi o uduszeniu księcia Gloucester.

szczególnie w okresie zawziętej polemiki »anty-prałackiej« *(Marprelate Controversy,* 1588—1593); kaznodzieje, jak Hugh Latimer za Henryka VIII, zainaugurowali nowy rozkwit popularnej wymowy kościelnej; biskup Cranmer i jego współpracownicy dali narodowi »Modlitewnik« (1549—1552) o niespożytej literackiej wartości, Sternhold i Hopkins (1547—1562) wierszowane Psalmy, biskup Hooker w »Systemie polityki kościelnej« (1594—7) arcydzieło religijnej prozy; wreszcie komisya uczonych za Jakóba I na podstawie głównie tłómaczenia Williama Tindale (1525) zredagowała klasyczną — »autoryzowaną« — wersyę Biblii (1611), której frazeologią nowożytny język angielski przepojony jest, jak żaden inny. Do teologii zarówno jak historyi narodowej należy druga klasyczna książka domowej biblioteki protestanckiego Anglika, gwałtownie anty-rzymskie »Akta męczenników Kościoła angielskiego« przez Jana Foxe (1554—1563). W historyografii naczelne stanowisko zajmuje monumentalna, nie dokończona »Historya świata«, pisana przez Raleigha w długich latach więzienia (1603—18). Wskrzeszony przez wzory klasyczne rodzaj literacki, monografia historyczna, pojawia się w przykładach wybitnych, jak »Historya Ryszarda III«, przypisywana Tomaszowi More, »Życie Wolseya« przez Cavendisha, »Ryszard II i Henryk IV« Haywarda (1600), — wszystkie identyczne w przedmiocie z dramatami Shakespeara; o nowem zajęciu dziejami także egzotycznemi świadczy długo poczytna »Historya Turków« Knollesa (1603). Z drugiej strony na średniowieczny całkiem sposób annalistycznie przedstawiają dzieje ojczyste kronikarze, jak Hall (1548) i Holinshed (1587), z których Shakespeare czerpie treść dramatów królewskich. Historyę i archeologię z topografią łączą w mozolnych badaniach i obszernych zbiorach Leland za Henryka VIII; uczeni i kompilatorzy, jak Harrison, Camden i Stow za Elżbiety; archeolog ery jakóbejskiej, Selden, później pracuje nad ukształtowaniem prawa narodów; prawo konstytucyjne Anglii już za Elżbiety z klasyczną zwięzłością opisowo przedstawił Tomasz Smith. Wreszcie biskup Parker, jeden z głównych uczestników dzieła Reformacyi, jako zbieracz średniowiecznych rękopisów, jeszcze w innej formie daje nam dowód intensywności nowych studyów historycznych, która pomaga zrozumieć racyę powstania i powodzenia dramatów dziejowych Shakespeara.

Niemniej wysoko ponad przeciętną wytwórczość ubie-

głych wieków wznosi się ilością i jakością proza literacka także w innych działach. Wcielenie nowych ideałów politycznych i obyczajowych dla całej Europy w dziełach, jak Machiavella »Monarcha« i Castigliona »Dworzanin«, daje i w Anglii potężny impuls literaturze pedagogicznej: Tomasz Elyot (1531), Roger Ascham (1545, 1576) i Ryszard Mulcaster (1581), wypracowują systemy wychowania narodowego. Klasyczne *Essays* Bacona (1597—1625), poprzedzone wzorem Montaigne'a we Francyi, ciągną za sobą sznur dzieł essayistycznych. Natchniona starożytnymi przykładami praca humanistów nad teoryą i krytyką literatury odzywa się w Anglii długim szeregiem traktatów o poetyce: wśród ich autorów spotykamy znakomitych poetów epoki, jak Filip Sidney *(Defence of Poesy)* i Ben Jonson. Humanizm także daje życie naukom filologicznym: roi się od fonetyków i reformatorów pisowni; wśród gramatyków znowu figuruje także poeta Ben Jonson. Wreszcie niewidziana ni przedtem, ni potem chmara tłómaczy w zawody uprzystępnia narodowi rozległe krainy literatur starożytnych i nowszych; i wśród nich są wielcy poeci okresu, jak Jerzy Chapman, twórca heroicznie natchnionych przekładów Iliady i Odyssei (1598—1614). Shakespeare z nowel włoskich i z »Żywotów« Plutarcha korzystał w takich współczesnych tłómaczeniach, często na francuskim przekładzie oryginału opartych.

W powieści pierwszy plan znaczeniem i rozmiarami zajmują dwa dzieła: Filip Sidney w »Arkadyi« (pis. 1580) dał bogaty szereg romantycznych przygód i sytuacyi — gorliwie potem wyzyskiwanych w dramatach [1]) — na tem ukochanem przez Renesans tle idylliczno-pasterskiem, które Shakespeare opromienił słońcem swego geniuszu w leśnej komedyi »Jak się wam podoba«. John Lyly w dydaktyczno-pedagogicznym romansie »Euphues« (1579/80) stworzył wzór arcydziwacznego stylu, pełnego alliteracyi, antytez i porównań z historyi »mniej lub więcej naturalnej«: naśladuje go aż do przesytu całe pokolenie pisarzy, a Shakespeare parodyuje w pierwszej części »Henryka IV« (II, 4), gdzie Falstaff odgrywa scenę ojcowskiej perory króla do syna [1]). Elementy »Arkadyi« i »Euphuesa« naprzemian i w różnych kombinacyach zawierają powieści pisarzy także dramatycznych, jak Greene i Lodge, którzy dostarczyli Shakespearowi nowellistycznych źródeł do dramatów »Powieść zimowa« i »Jak się wam podoba«. Na uboczu natomiast stoi cięty pamflecista Nashe — angielski Aretino — przez świetną, ale niepoczytną powieść realistyczno-awanturniczą »Nieszczęśliwy podróżnik Jack Wilson« (1594), oraz balladzista Deloney przez opowiadania i obrazki z dziejów stanu rzemieślniczego i dramatyk Dekker przez szkice z ulicznego życia Londynu.

[1]) Pod wpływem tej powieści stał się tak pospolitym na scenie ówczesnej motyw przebrania kobiety za mężczyznę (ułatwiony przez okoliczność, że role żeńskie grali chłopcy): u Shakespeara spotykamy go w pięciu dramatach. — Demoniczna królowa Tamora w »Tytusie Androniku«, pedant Holofernes w »Straconych zachodach miłosnych«, kadryl miłosny w »Śnie nocy letniej«, historya księcia Gloucester i jego dwóch synów w »Królu Lirze« — to także typy i motywy, spopularyzowane przez Sidneya.

Poezya epiczna z tą samą odwagą stawia sobie olbrzymie tematy, co historyografia i archeologia. Królem poetów nie-dramatycznych shakespearowskiej Anglii jest Edmund Spenser: w allegoryczno-fantastycznej epopei *The Faerie Queene* (1590—1596) materyałami w rodzaju Ariosta, ale z powagą i zapałem, wystawił pomnik społeczeństwa w przejściu od teologii, rycerskości, feudalizmu katolickiego średniowiecza do humanistycznej filozofii i dworskich ideałów obyczajowych Renesansu z jednej, a doktryn Reformacyi i etyki Purytanizmu z drugiej strony; — w »Kalendarzu pasterskim« (1579) stworzył angielski arcy-wzór poezyi bukolicznej; — w cztery hymny tchnął przeniesiony z Włoch do Cambridge neo-platonizm chrześcijański; — inne jego wspaniałe liryki, jak »Epithalamion« (1595) na własne wesele, należą do najmelodyjniejszych w języku angielskim.

Ogrom *Faerie Queene* — nie dokończone dzieło liczy 3849 zwrotek po 9 wierszy — nie jest zjawiskiem odosobnionem: William Warner w podobnie obszernej kronice rymowanej *Albion's England* — szereg wydań, 1586—1612 — zebrał mieszaninę legendarnych i historycznych wiadomości o całych dziejach ojczyzny; w nowszym już duchu wykwintny klasycysta Samuel Daniel przedmiotem epopei

[1]) Rzeczywiste przestrogi innego ojca, Poloniusza (»Hamlet«, I, 3), początek rozmowy Porcyi z Nerissą (»Kupiec wenecki«, I, 2), liczne deklamatorskie zwroty w tragedyi »Romeo i Julia«, postacie i losy »Dwóch panów z Werony«, moralizujący Jaques (»Jak się wam podoba«) — ukazują nam także Shakespeara pod poważnym wpływem stylu i treści »Euphuesa«.

w ośmiu księgach (1594—1609) zrobił jeden wielki epizod historyi narodowej, wojny Białej i Czerwonej Róży — temat pierwszej historycznej tetralogii Shakespeara; podobnie Drayton w epopei o wojnach baronów za Edwarda II (1596), którego znowuż Marlowe otoczył był nimbem dramatycznej poezyi; Drayton także rywalizuje wierszem z pracami archeologów przez monstrualne dzieło *Poly-Olbion,* historyczną topografię Anglii w trzydziestu księgach. Wcześniej poczęte było, ale przez całą generacyę shakespearowską (1554—1610) stopniowo rośnie zbiorowe przedsięwzięcie komisyi literatów, którzy według dzieła Boccaccia — naśladowanego już przez Chaucera — pod nazwą »Zwierciadło dla dostojników« *(Mirror for Magistrates)* przedstawili staroświeckim wierszem upadki sławnych mężów w dziejach starożytnych i angielskich: niemniej jak trzydzieści pośród zachowanych nam tragedyi historycznych ten utwór ma za źródło; i na koncepcyę dzieł Shakespeara jak »Ryszard III« i jeszcze »Henryk VIII« wywarł on swój wpływ. Tak wciąż w tej epoce korespondują ze sobą wielkie pomysły w prozie i poezyi historycznej z jednej, a dramacie z drugiej strony.

L i r y k a angielska, odkąd za Henryka VIII Tomasz Wyatt i Henryk Howard hrabia Surrey nowe struny jej pieśniom dali, wprowadzając sonet i inne włoskie formy rytmiczne, — w bujnym jest rozwoju; rzec można, że w rozśpiewanym kraju powietrze całego stulecia, jak elektrycznością, naładowane jest liryczną melodyą, i dar układania wdzięcznych pieśni powszechniejszy niż kiedykolwiek [1]). Z zachwytem czytamy czarowne piosenki, rozsiane po dramatach i powieściach, i zebrane w całym szeregu kollekcyi *(Miscellanies)* od tomu księgarza Tottela (1557), który wydał rymy dworskich pieśniarzy Henryka VIII, aż do najpiękniejszego z tych ogrodów pieśni, »Helikonu Anglii« w r. 1600, łączącego pienia lat shakespearowych. Z wielkiej masy bezimiennych śpiewaków wyłaniają się świetne nazwiska rycerzy i dworzan, jak Sidney i Raleigh; niektórzy, jak Tomasz Campion, są zarazem kompozytorami i żywo świadczą o ścisłej łączności między rozkwitem pieśni i muzyki instrumentalnej angielskiej w tym samym okresie. Jeden z rodzajów lirycznych w szczególności, mianowicie sonet (głównie miłosnej treści), w ostatniem dziesięcioleciu XVI wieku z nadzwyczajną, zaraźliwą gorliwością jest uprawiany: tej modzie literackiej trzech największych poetów — Sidney (w seryi »Astrofel i Stella«), Spenser (w seryi »Amoretti«) i sam Shakespeare — nieśmiertelne złożyło hołdy. Do wydoskonalenia melodyi i sonetu i innych form lirycznych niemało się przyczynił jeden z pierwszych piszących czysto po angielsku poetów szkockich, biblioman i wynalazca, William Drummond. Wreszcie nowy kierunek liryki metafizyczno-refleksyjnej pod koniec ery shakespearowskiej potężnie zainaugurował pełen dziwacznych przeciwieństw, z kolei cyniczny, filozoficzny i entuzyastycznie religijny poeta o nieprzepartej dla dzisiejszego człowieka fascynacyi, John Donne. Jako mistyka wyprzedził go lirykami o niespożytej piękności stracony w r. 1595 Jezuita Southwell.

W zakresie gnomiki, satyry i dydaktyki pokolenie elżbietańskie niejednem nazwiskiem poszczycić się może: dowcipne epigramy Haringtona, tłómacza Ariosta, i dla dzisiejszego czytelnika migawkowo oświetlają dwór królowej; poważniejsze satyry biskupa Halla dostarczają cennych wiadomości; żartobliwa »filozofia tańca« *(Orchestra)* i poważny poemat o nieśmiertelności duszy *(Nosce Te Ipsum)* przez prawnika Daviesa niecałkiem straciły urok; rozległe wierszowane utwory braci Fletcherów o »Tryumfie Chrystusa« i o »Purpurowej wyspie« — t. j. ciele ludzkiem — wzbogacają obfitą galeryę monstrów śmiałości literackiej okresu; wreszcie encyklopedyi gospodarstwa i sportów, jak wierszowane maksymy rolnicze Tussera i traktaty prozą o koniarstwie [1]) przez Markhama, także nie brak w tym oceanie twórczości pisarskiej. Nic dziwnego, że w tym właśnie okresie pojawia się autor pierwszej bibliografii drukowanych książek angielskich, Maunsell (1595), i miłośnicy książek, jak Bodley w Oxfordzie i Cotton w Londynie, zakładają największe dziś biblioteki w Anglii. Spotęgowanie wydatności, zarówno jak popytu we wszystkich dziedzinach piśmiennictwa z koniecznością wytworzyć

[1]) Ballady o sensacyjnych wypadkach dnia, śpiewane i w drukach kartkowych *(broadsides)* sprzedawane po ulicach, najcodzienniejsze zjawisko w Anglii XVI i XVII wieku, także świadczą o rozpowszechnionej łatwości wierszowania.

[1]) Shakespeare z widocznem upodobaniem opisuje przymioty dobrego konia w poemacie »Wenus i Adonis«, (w. 295—300), a wszystkie możliwe wady złego żartobliwie w »Poskromieniu złośnicy« (III, 2).

musiało nowy typ społeczny — zawodowego literata; do tej profesyi wśród przeróżnych awantur bogatego życia wciąż powraca Jerzy Gascoigne, otoczony charakterystycznie wielostronną sławą inicyatorską, jako że z kolei napisał pierwszy krytyczny traktat o poetyce, pierwszą oryginalną nowelę na sposób tłómaczonych wtedy włoskich, pierwszą satyrę białym wierszem według wzorów starożytnych, pierwszy przełożył z języka włoskiego komedyę renesansową i tragedyę klasycystyczną, wreszcie stworzył jeden z pierwszych dworskich dramacików allegoryczno-maskowych na uroczyste przyjęcie królowej Elżbiety w zamku Leicestera Kenilworth (1575).

Jak już z tej listy jego zasług widzimy, odrębny typ zawodowego pisarza nadewszystko wytworzyć sobie musiał d r a m a t, najżywotniejszy z rodzajów literatury w renesansowej Anglii, choć w popularnej swej formie wcale za literaturę nie uważany. Istotnie w koło pierwszych stałych teatrów londyńskich wnet się grupuje zastęp profesyonalnych pisarzy teatralnych — *playwrights*, — do których i aktor Shakespeare jako poeta repertoarowy się zalicza. Okres tych teatrów i pisarzy jednak poprzedza fala twórczości dramatycznej dla nas przeważnie bezimiennej i pozornie bezładnej, w której tradycye średniowiecznego teatru religijnego krzyżują się z przeróżnymi wpływami renesansowej kultury, i dokonywa się przejście od najpospolitszego w późniejszych średnich wiekach typu moralizującego dramatu allegorycznego do tych rodzajów czysto świeckiej tragedyi i komedyi, jakie spotykamy w twórczości Shakespeara i jego kolegów. Chaotycznym w naszych oczach obraz tej przejściowej fazy musi być nie tylko dlatego, że sposób działania czynników dziejowych na teatr intuicyjnie ocenić trudno, a datę i okoliczności powstania wielu poszczególnych dzieł oznaczyć niepodobna, ale przedewszystkiem ponieważ nieprzejrzana prawie mnogość zachowanych dramatów okresu [1]) jest zaledwie częścią ogólnej produkcyi i proporcyi rozmaitych w niej elementów stwierdzić nie pozwala. Dopiero w ostatniej kwadrze stulecia, gdy szereg ognistych młodych ludzi, przeważnie z uniwersytetów przychodząc, w stolicy dla zarobku — jak dzisiejszy literat dziennikarstwu — poświęca się pisaniu dla sceny, mamy przed sobą wyraźnie wyodrębnione osobistości i wyrobiony styl popularnej dramaturgii; i tutaj odrazu z większą niż wszędzie indziej siłą uderza nas owo zjawisko nadzwyczajnego »urodzaju na geniusze« w Anglii Odrodzenia; bo w którejże innej dziedzinie sztuk pięknych naczelne cechy Renesansu narodowego — miłość widowisk, zapał do czynu i uwielbienie osobistości — bardziej bezpośredni wyraz łącznie znaleźć mogły, niż właśnie w dramacie i na scenie? To też dla wszystkich potężnych i wielu poziomych duchów o poetyckich skłonnościach teatr staje się naturalnym magnesem; obfitość produkcyi jest jeszcze bardziej imponująca, niż na innych polach: Tomasz Heywood (1633) sam się chwali, że był autorem lub współautorem 220 dramatów; a właśnie ta powszechna — choć u Shakespeara samego nie stwierdzona — praktyka tworzenia dramatów na spółkę — we dwóch, czasem trzech i więcej — oraz przyspieszenie roboty przez wymagania repertuaru i chronicznie pustej cygańskiej kieszeni, musiały wysokie cyfry czynić normalnemi.

Wśród pierwszej świetnej plejady »geniuszów akademickich« *(University Wits)* John L y l y zajmuje stanowisko odosobnione jako autor wykwintnych komedyi prozą, przeważnie mitologicznej treści, dla trupy chłopców śpiewaków: podobnie jak w swej powieści »Euphues«, wykształcił w nich pełną paradoksów i gry słów dykcyę salonowej konwersacyi, której czarowi młody Shakespeare całą duszą się oddaje w komedyi »Stracone zachody miłosne« [1]). — Tomasz K y d w »Tragedyi hiszpańskiej« stworzył arcywzór ociekających krwią i nadętych bombastem dramatów w rodzaju »Tytusa Andronika« [2]); »Hamlet«, którego akcya ma

[1]) Nowożytny zbiór, illustrujący głównie to stadyum przygotowawcze, — *A Select Collection of Old English Plays*, 1st ed. R. Dodsley (1744), 4th ed. W. C. Hazlitt (1874—6) — obejmuje 15 tomów, a 16-ty dodał A. Brandl (Strassburg 1898).

[1]) Dowcip służących w komedyi »Dwaj panowie z Werony« i innych, epigramatyczne dyalogi Benedykta i Beatrice (»Wiele hałasu o nic«), Tymona Ateńczyka i Apemantusa, liryki w »Wesołych kumoszkach z Windsoru« (V, 5) i w »Cymbelinie« (II, 3) — to późniejsze wyraźne echa stylu Jana Lyly. Plautyński realizm »Komedyi omyłek«; świat elfów i wiele szczegółów akcyi w »Śnie nocy letniej«; miłość Feby do Ganimeda-Rozalindy w »Jak się wam podoba«, oraz Sylwii w komedyi »Dwaj panowie z Werony« i Oliwii w »Wieczorze Trzech Króli« do żeńskich posłańców miłosnych; małych paziów w służbie Armada (»Stracone zachody miłosne«) i Falstaffa (»Henryk IV«, część II); parę głupich policyantów (»Wiele hałasu o nic«): wszystko to poprzedzają podobne typy i motywy w twórczości dramatycznej Jana Lyly.

[2]) W motywach, jak krwawa chustka w »Henryku VI« (część III, akt I, sc. 4), we frazeologii pasażów miłosnych »Romea i Julii« jeszcze

wiele podobieństw do »Tragedyi hiszpańskiej«, może polega na zaginionym dramacie Kyda. — Robert Greene silniej od innych uderza w rdzennie swojską nutę: nawet gdy obiera biblijny temat proroka Jonasza, Niniwę czyni obrazem Londynu; ze szczególnem upodobaniem zaś pisze o takich wpół lub całkiem legendarnych przedmiotach z dziejów narodu, jak lekkomyślne amory i złe rządy szkockiego króla Jakóba IV; czarodziejskie eksperymenty Franciszkanina Bacona w Oxfordzie XIII wieku, i miłość księcia Walii do uroczej córki leśniczego z Fressingfieldu; dziarski stróż polny w Wakefieldzie, co ratuje kraj od rebelii magnatów, upokarza dumnych szewców Bradfordu, gości samego króla i zawiera przyjaźń z bohaterem starych ballad ludowych, idealnym zbójnikiem Robinem Hood, którego znowu główną postacią podobnie rodzimego w kolorycie dramatu zrobił najpłodniejszy z wielopisów, Antoni Munday. Takie przykłady przyczyniły się do tego, że atmosfera sielska u Shakespeara, czy to w urojonym świecie pasterskim (»Jak się wam podoba«), czy w realistycznej farsie (»Wesołe kumoszki z Windsoru«) jest nawskróś i charakterystycznie angielską [1]). — Tomasz Lodge, prawnik, a w późniejszem życiu poważany lekarz, przez dramat o Maryuszu i Sulli wyprzedził tragedye rzymskie Shakespeara, czerpiąc jak on z Plutarcha. — Jerzy Peele, autor wierszy okolicznościowych i kompozytor uroczystych widowisk dla dworu i gminy londyńskiej, w dziedzinie komedyi mitologiczno-idyllicznej stoi obok Jana Lyly; jego »Baśń starej baby«, pełna rodzimego folkloru, przyłącza się jako udatny produkt do rodzaju, uprawianego przez Greena; w »Edwardzie I« daje typowy przed-shakespearowski przykład kronikarskiego dramatu z historyi narodowej w rodzaju »Henryka VI« lub »Króla Jana«; wybitny dar liryczno-retoryczny objawia w dramacie biblijnym »Dawid i Betsabe«; jego powieść poetycka o wojnie trojańskiej nie jest bez wpływu na koncepcyę »Troilusa i Kressydy«; wreszcie dramatyzując głośny wypadek niedawnej historyi,

---

znać ślady stylu Kyda; w prologu do »Poskromienia złośnicy« przez ironiczny cytat z »Tragedyi hiszpańskiej« (»Idź, Hieronimo!«) już się poeta przyłącza do tych wielu, co wnet jęli drwić z jego retoryki.

[1]) Postacie błaznów i niewiast w romantycznych komedyach Shakespeara, powtarzający się typ niewinnie prześladowanej bohaterki w jego późniejszych dramatach — mają pewne podobieństwo do znamiennych figur u Greena.

śmierć króla Sebastyana portugalskiego w bitwie pod Alcazarem (1578), utrwalił w tym utworze autentyczny obraz żołnierza-awanturnika elżbietańskiej Anglii w postaci Tomasza Stukeleya, a zarazem ukazuje się w nim już pod nieprzepartym wpływem największego z poprzedników Shakespeara. Tym był młodo zgasły rówieśnik stratfordzkiego wieszcza, Krzysztof Marlowe. W jego dramatach o »scytyjskim pasterzu« Tamerlanie, co podbił cały wschodni świat, o legendarnym niemieckim czarnoksiężniku Fauście i o zbrodniczym Żydzie-bogaczu maltańskim Barabaszu, — z wulkaniczną siłą teatralnie się wypowiedział renesansowy ideał władzy genialnego człowieka nad otoczeniem: w »Tamerlanie« narzędziem i symbolem tej potęgi miecz i korona, w »Fauście« magia i wiedza, w »Żydzie maltańskim« chytrość i złoto. W dziesięciu aktach »Tamerlana« (1587) po raz pierwszy skończoną harmonią rozległ się ze sceny popularnej biały wiersz angielski, odtąd klasyczny rytm dramatu narodowego; a przez śmiałe rojenia polityczne wielkiego zdobywcy silnym głosem przemawia budząca się świadomość powołania Anglii do rządów nad światami zamorskimi. Inne jeszcze strony geniuszu Marlowa — zdolność do umiejętnej budowy dramatycznej, do subtelnej charakterystyki, do lirycznej refleksyi — w pełni dojrzewania ukazuje dramat historyczny »Edward II«; przez dorywczy szkic dramatyczny na tle współczesnej historyi, »Rzeź paryska« (noc św. Batłomieja), i przez nierówną i problematyczną tragedyę o Dydonie kartagińskiej przebłyskują wszystkie te zalety; fragment opowieści epickiej »Hero i Leander« istotnie jest »wszystek tchnieniem i płomieniem«, jak wiersz Marlowa nazwał natchniony chwalca [1]); a strofy zakochanego pasterza »Pójdź, żyj ze mną, moja miła« są perłą wśród pereł pieśni tego okresu. Główna cecha talentu Marlowa, połączenie liryzmu i deklamacyi z silnym zmysłem indywidualnym dramatyka, wielokrotnie wycisnęła swe piętno na wszystkich młodocianych tragedyach Shakespeara [2]).

---

[1]) Michał Drayton w liście wierszowanym o poetach angielskich (druk. 1627): *his raptures were all ayer and fire.*

[2]) W »Henryku VI« wielu dopatruje się autorskiej ręki Marlowa; shakespearowski Ryszard III, tytan zbrodni, jest najbardziej marlowowskim z jego bohaterów; Edward II wyraźnie jest prototypem Ryszarda II; Shylock nie byłby powstał bez Barabasza; murzyn Aaron i cudzołożnica Tamora w »Tytusie Androniku« mają wzory w murzyń-

Gdy wreszcie zajaśniało własnym blaskiem słońce Shakespeara, otacza je cały system gwiazd pierwszej wielkości. Najznakomitszy po nim pisarz dramatyczny okresu, Ben Jonson, który go przeżył o przeszło dwadzieścia lat, w komedyach swych wykształcił obcy twórczości Shakespeara, a zbliżony do molierowskiego typ realistyczno-obyczajowej komedyi »humorów« czyli wyodrębnionych właściwości — jak chciwość — całą istotę człowieka przenikających; on także doprowadził do szczytu doskonałości poetyckiej alegoryczno-feeryjne dramaty maskowe, zdawna ulubione widowisko dworskie[1]); w swoich dramatach rzymskich starał się wprowadzić klasycystyczne zasady twórczości do popularnego dramatu, i dramat ten przez całą swą działalność usiłował podnieść na wyższy szczebel godności literackiej[2]); on też jeden w późniejszych latach stał się głową grupy czyli szkoły młodych poetów dramatycznych. — Równie jak on uczony Jerzy Chapman prócz satyrycznych komedyi intryg słynie jako autor czterech tragedyi ze współczesnej historyi francuskiej. — Marston, pozbawiony taktu artystycznego i w romantycznych tragedyach nierówny, w dyalogach komedyi czasem sięga świetności shakespearowskiej. — Dekkerowi zawdzięczamy rodzajowe obrazki dramatyczne z życia mieszczan londyńskich, pełne ujmującej sympatyi. — W tej samej i niższych sferach swobodnie poruszają się zabawne farsy Middletona; współpracownictwu i wpływowi Rowleya może przypisać należy jego sukcesy w tragedyi zbrodni i okrucieństw. — Arcy-płodny Tomasz Heywood, próbując sił na przeróżnych polach wedle wymagań publiczności, najwyższej jednak doskonałości sięgnął w melodramacie z życia rodzinnego klasy średniej; w skrajniejszym rodzaju sensacyjnej tragedyi kryminalnej na temat rzeczywistych wypadków już przed nim nieznany autor pseudo-shakespearowskiego dramatu *Arden of Feversham* pozostawił nam uznane arcydzieło; naczelnym wreszcie mistrzem czystej grozy tragicznej w dramacie angielskim po wszystkie czasy przez dwa wielkie dzieła stał się John Webster; z karykaturą już graniczą dwie tragedye genialnego w tym obłędzie Cyryla Tourneura.

skim niewolniku Żyda maltańskiego i w żonie Edwarda II; parę najętych zbrodniarzy w »Ryszardzie III« (I, 4) i w »Makbecie« (III, 1, 3, 4) poprzedzają podobni w »Edwardzie II« i »Rzezi paryskiej«; magia Fausta jeszcze w »Burzy« echami swej popularności się odzywa; wreszcie tragiczna pieśń młodzieńczej miłości »Romeo i Julia« natchniona jest epickim przykładem Marlowa w poemacie »Hero i Leander«, z którego wiersz (176) na ustach Feby w komedyi »Jak się wam podoba« (III, 5) Shakespeare łączy z hołdem dla zmarłego mistrza swych młodych lat:

Dziś, zmarły pasterzu,
Słowa twe w całem pojmuję znaczeniu:
»Nie kochał ten, co w pierwszem nie kochał spojrzeniu!«

[1]) Intermezzami w rodzaju tych *masques* urozmaica Shakespeare czasem akcyę swych dramatów: »Stracone zachody miłosne« (V, 2); »Jak się wam podoba« (V, 4); »Burza« (IV, 1). Zakończenie »Snu nocy letniej« i cały zespół figur w »Burzy« mają wiele podobieństwa do dworskich alegoryi maskowych.

[2]) Zamanifestował to nadewszystko, wydając w r. 1616 wszystkie swe dotychczasowe dzieła w okazałym zbiorowym foliancie; ten przykład naśladują w siedem lat później pierwsi wydawcy Shakespeara.

Franciszek Beaumont († 1616) i Jan Fletcher († 1625), wyżej od wszystkich innych uwielbieni przez późniejszy wiek siedemnasty, stworzyli — w znacznej części na spółkę — długi szereg pięćdziesięciu kilku romantycznych dramatów i komedyi, w których wzrastający wpływ dworu Stuartów na twórczość dramatyczną objawia się w czarującej swobodzie dykcyi, melodyjnej liryce, pomysłowych i zajmujących intrygach, wyrafinowaniu problemów, ubytku koncentracyi artystycznej i powagi moralnej, wreszcie coraz widoczniejszem i u następnych pisarzy rozmiłowaniu w erotycznej zmysłowości. Zarazem ci dwaj poeci już dostarczają w swych dziełach wiele namacalnych przykładów świadomego naśladowania Shakespeara[1]) — a w komedyach i Jonsona; oni też pierwsi obficie korzystają z hiszpańskich wzorów i źródeł, szczególnie Cervantesa, i do współczesnych klasyków dramatu hiszpańskiego, jak Lope de Vega, nie tylko przez swą płodność są podobni. Ta cecha zarówno jak wielokrotne współpracownictwo łączy ich z Massingerem, który w swych tragedyach odważył się nie tylko na skryte protesty przeciw angielskiej polityce zagranicznej, ale na otwarte hołdy dla rzymskiego katolicyzmu; i w nich i w sławnych jego komedyach satyrycznych z życia mieszczańskiego uwydatnia się już skłonność do nienaturalnej przesady, znamionująca dekadencyę dramatu. Wyraźniejszą jeszcze staje się ona u Forda, który z wdziękiem stylu i głębokością uczucia łączy brak zmysłu moralnego i zrozumienia dla wymagań rzeczywistości scenicznej. W stara-

[1]) Drobne dowody wpływu Shakespeara na różnych pomniejszych pisarzy teatralnych całej epoki wyśledził i zestawił E. Koeppel (*Studien über Shakespeares Wirkung auf zeitgenössische Dramatiker*, 1905).

niu o efekt literacki i on i Shirley oddalają się od shakespearowskiej tradycyi żywotnego związku z teatrem; ten ostatni, moralnie i stylistycznie mniej dekadencki od Forda, z twórczą siłą i techniczną zręcznością porusza się na wszystkich przeróżnych polach dramatu epoki ubiegłej; ale wszędzie ciąży nad nim świetność tylu poprzedników, po których oryginalnym być trudno [1]).

Cios, który dramatowi zadało zamknięcie teatrów przez purytański parlament w r. 1642, był przyspieszeniem naturalnego końca; po ich ponownem otwarciu pod rządami przywróconych Stuartów geniusz Drydena, skażony powszechnem zepsuciem moralnem, przez beznadziejne próby syntezy francuskiego klasycyzmu z romantyzmem shakespearowskim nadaremnie walczy z niepowstrzymanym upadkiem, z którego dramat angielski nigdy odtąd się nie podniósł na dawne wyżyny.

*
* *

Jak na tem tle historycznem rozwijał się geniusz Shakespeara, wyświetlają badania nad chronologicznym porządkiem jego utworów. Objektywnych zupełnie kryteryów do stwierdzenia daty poszczególnych dzieł dostarczają przedewszystkiem zgłoszenia do druku w zapiskach cechu księgarzy (czasem robione, zanim dramat był gotowy), oraz same druki *in quarto*, które znowuż nie zawsze bezpośrednio po napisaniu i premierze dramatu wychodzić musiały, a zatem tylko ostateczną granicę stanowią; to samo znaczenie mają notatki o przedstawieniach dramatów w teatrach czy na dworze; te znajdujemy i w oficyalnych księgach wydatków i w prywatnych dyaryuszach widzów (jak student praw Manningham — »Wieczór Trzech Króli« — lub lekarz Forman — »Makbet«, »Powieść zimowa«); i one nie zawsze do pierwszych przedstawień się odnoszą. Wśród aluzyi do dzieł Shakespeara w książkach współczesnych wreszcie prawdziwym kamieniem granicznym jest ustęp w dziele »*Palladis Tamia* czyli skarbiec dowcipu« przez Franciszka Meres (1598), który, czyniąc dość bezkrytyczny przegląd literatury angielskiej swego wieku, kilkakrotnie wymienia Shakespeara wśród najznakomitszych poetów epoki, zaś w jednem miejscu, porównywując go z Owidyuszem, Plautem i Seneką, przytacza tytuły jego dzieł niedramatycznych, oraz po sześć przykładów jego doskonałości w komedyi i tragedyi [1]). Inne przygodne wzmianki, jak o sędzim Milczku (z II części »Henryka IV«) w komedyi Ben Jonsona z r. 1599, dodają pożądane świadectwa; z ustępami w poezyach i dramatach atoli, wyglądającymi na cytaty lub plagiaty z dzieł Shakespeara, już zstępujemy na grunt ślizki, bo same ich daty są często niepewne, zależność może być odwrotna, lub podobieństwo przypadkowe. Tak samo stanowczo o pierwszeństwie decydować nie można, gdy dostrzegamy uderzające parallelizmy w wysłowieniu, rozumowaniu, nastroju, między dwoma dziełami samego poety, lub gdy w jednem wspomina o przedmiocie drugiego, n. p. w »Hamlecie« (I, 1) o Cezarze (por. tamże I, 3), albo w komedyi »Koniec wieńczy dzieło« (I, 1; II, 1) o wypadkach »Troilusa i Kressydy«.

Równie szerokie pole do subjektywnych wniosków otwierają aluzye do współczesnych wypadków politycznych i niewątpliwe parafrazy ustępów z dzieł obcych w samych dramatach Shakespeara: do najpewniejszych przykładów

[1]) Ta lista zawiera tylko najznakomitsze nazwiska z długiej kroniki dramatu; nie brakło w niej uzdolnionych i obrotnych uczniów wielkich mistrzów, jak Field, Brome i inni »synowie« Ben Jonsona; — nie brak także silniejszych indywidualności pisarskich, po których pozostało nam jedno lub kilka dzieł tylko, jak Porter, Barry i Cooke, autorowie zabawnych komedyi z życia potocznego na prowincyi i w stolicy (o dwóch powaśnionych kumoszkach w Abingdonie; o awanturach na »Baraniej uliczce« w najciemniejszym Londynie; o lokaju w roli dandysa wielkomiejskiego); albo Chettle, autor tragedyi zemsty w rodzaju hamletowskim, p. t. *Hoffman*, i Day, w dramatycznej parafrazie »Arkadyi« Sidneya dowcipem dyalogu prawie równy młodemu Shakespearowi. — Na wzmiankę przynajmniej zasługuje obfita produkcya dramatów i komedyi uniwersyteckich w Oxfordzie i Cambridge po łacinie i angielsku, wśród których spotykamy wszystkie typy popularnego dramatu stolicy, — oraz mała grupa dramatów klasycystycznych o charakterze czysto literackim, nie pisanych dla sceny popularnej: wśród ich autorów wyróżnia się Fulke Greville, przyjaciel Sidneya.

[1]) Poezye: *Wenus i Adonis*, *Lukrecya*, »słodkie *Sonety*, krążące wśród osobistych przyjaciół autora«. — Komedye: *Panowie z Werony*, *Omyłki*, *Stracone zachody miłosne*, *Skuteczne zachody miłosne*, *Sen nocy letniej*, *Kupiec wenecki*. — Tragedye: *Ryszard II*, *Ryszard III*, *Henryk IV*, *Król Jan*, *Tytus Andronikus*, *Romeo i Julia*. — Wszystkie te dzieła zatem, a może jeszcze inne, których Meres nie wyszczególnia, istniały już w roku 1598. — »Skuteczne zachody miłosne« *(Loue labours wonne)* starano się utożsamić z różnemi dziełami poety pod innymi tytułami; może jednak była to zaginiona dziś druga część »Straconych zachodów miłosnych«, doprowadzająca akcyę do małżeńskiego zakończenia.

tego rodzaju należy wzmianka o blizkim zwycięskim powrocie hrabiego Essex z Irlandyi w prologu do V aktu »Henryka V«, nadająca chórom tego dramatu — ale nie koniecznie całemu dziełu! — datę 1599; albo znowuż opis idealnego społeczeństwa w stanie natury przez Gonzala w »Burzy« (II, 1), wyraźnie kopiowany z rozdziału o kanibalach (I, 30) w *Essays* Montaigne'a, których angielskie tłómaczenie wydał w r. 1603 Włoch Florio [1]).

Jedną jeszcze wielką kategoryę argumentów chronologicznych stanowią zarówno podobieństwa jak różnice między samemi dziełami Shakespeara w stylu, wierszowaniu i myśli; spostrzeżenia w tym zakresie raczej do ogólnego ugrupowania, niż do szczegółowego datowania, raczej do potwierdzenia i uzupełnienia zdobytych w innej drodze wniosków, niż do wykrywania nowych pewników są przydatne. Statystycznie skonstatowano, że Shakespeare w dziełach młodego wieku zamyka zdanie lub frazes w granicach wiersza, później swobodnie snuje wątek myśli z jednego wiersza do drugiego, lub w ciągu wiersza oddaje głos innej osobie; że zrazu kończy wiersz z naciskiem zgłoską męską, unikając słów drobnych, bez dobitnego akcentu i znaczenia, — potem coraz częściej wiersz jest urozmaicony przez zakończenie żeńskie, i słabe, jednozgłoskowe słówka zamiast emfatycznego zamknięcia niosą dalej tok mowy; że użycie prozy jest obfitsze w dramatach okresu środkowego, najbardziej myślą naładowanych, a rzadsze na początku i z końcem twórczości poety; że znowuż młodociane upodobanie do bawienia ucha rymem ustępuje powadze wiersza białego [2]), i tak samo mnogie w pierwszych komedyach nierówności i ekstrawagancye rytmiczne — staroświeckie wiersze czterotaktowe, sonety, czterowiersze — znikają później na korzyść jednolitości artystycznej. Z tym obrazem stopniowego wyswobodzenia myśli z niewoli formy zgadzają się i przemiany w stylu: w »Straconych zachodach miłosnych« błyskotliwa dykcya jest niby »strojem« — z obcej garderoby — narzuconym na postacie i myśli; w »Juliuszu Cezarze« wysłowienie doskonale stosuje się do charakterów, i pełność jego jest w równowadze z treścią myśli; później na ustach Kleopatry siła namiętności, na ustach Prospera głębia rozmyślań rozpiera gramatyczne granice wyrazu, wybucha potokiem porównań i przenośni. Od rozmiłowania w słownych dowcipach, klasycznych aluzyach i cytatach, przesadnej deklamacyi, smak dojrzalszego Shakespeara się wyzwala; od sztucznej symetryi w budowie i maryonetkowego kontrastowania figur poeta przechodzi do uzasadnienia akcyi przez charaktery, a nawet do zaniedbania zwartości kompozycyi dramatycznej na korzyść psychologii; od pustego komizmu fars i nienaturalnych okropności młodocianych tragedyi wznosi się do humoru i pesymizmu, co rozświeca i zaćmiewa naprzemian obraz świata całego w dziełach wieku męskiego. Że wreszcie »Ryszarda III« od »Makbeta«, »Romea i Julię« od »Antoniusza i Kleopatry«, »Sen nocy letniej« od »Burzy« dzieli długi postęp w znajomości duszy ludzkiej i życia, w moralnej powadze zarówno jak zdolności współczucia, — to uświadamia sobie każdy czytelnik. Jeżeli nam się wydaje, że poeta tragedyi miłosnej musi sam być młodzieńcem, jak Romeo, autor dramatu weneckiego mężczyzną, jak Antonio, twórca wyspy czarów ojcem i mędrcem, jak Prospero, — to od zużytkowania tych i wszystkich takich wrażeń dla chronologii shakespearowskiej wstrzymywać nas musi pamięć o proteuszowskiej zdolności wielkiego poety dramatycznego do wcielania się naprzemian w przeróżne typy, usposobienia i style; wzgląd winniśmy także powszechnemu w sprawach tego życia brakowi logiki, możliwościom niekonsekwencyi, która jest przywilejem artysty. Z tem wszystkiem jednak te mniej uchwytne znamiona stylu i treści w harmonii z konkretnemi świadectwami zewnętrznemi w jednolitej

---

[1]) Egzemplarz tego tłómaczenia, z nazwiskiem Shakespeara, wypisanem współczesną ręką na tytule, zachował się w British Museum. Ten fakt i ustęp w »Burzy« stanowią jedyną uchwytną podstawę do przypuszczeń o wpływie myśli Montaigne'a na Shakespeara w »Hamlecie« i gdzieindziej.

[2]) W »Straconych zachodach miłosnych« jest prawie po dwa wiersze rymowane na każdy nierymowany, w »Powieści zimowej« (poza pieśniami) rymu niema całkiem. — Trzeba jednak pamiętać, że o użyciu rymu często rozstrzygają wymagania treści: obfitość rymów w młodocianej tragedyi »Romeo i Julia« tłómaczy nie tyle wczesna data, ile liryczny charakter poematu miłosnego; brak rymu znowuż w »Ryszardzie III« nie dowodzi daty późnej, bo dzieło przeniknięte jest wpływem Marlowa, mistrza wiersza białego. — W ustępach żartobliwych, epigramatycznie skontrastowanych, refleksyjnych poeta i w późniejszych dziełach posługuje się rymem dla podkreślenia; tak w słowach Heleny, wybierającej męża, w komedyi »Koniec wieńczy dzieło« (II, 3), w scenie między Kressydą a przywódcami Greków (IV, 5), w wymianie zdań między dożą a Brabantiem (»Otello«, I, 3).

i prostej stosunkowo linii przedstawiają nam drogę poetycką Shakespeara.

Młody Shakespeare ukazuje nam się jako nowicyusz, uczący się swej sztuki dramatycznej od bezpośrednich poprzedników, i próbujący sił na różnych polach. W pierwszych farsach — »Komedya omyłek«, »Stracone zachody miłosne«, »Poskromienie złośnicy«, »Dwaj panowie z Werony« — bawi się dyalogiem (może i aluzyami satyrycznemi) na sposób Jana Lyly, i mechanicznie suwając po scenie szablonowemi figurami, sztucznie wytwarza jak najwięcej komicznych sytuacyi, głównie przez *qui pro quo*; — w pierwszej dynastycznej seryi dramatów z historyi angielskiej — trzy części »Henryka VI« i »Ryszard III« — to w epicznym szeregu wypadków, to w geometrycznem prawie ich zestawieniu, za wzorem Krzysztofa Marlowe przedstawia nienaturalne w swej jednolitości egoizmy w walce o władzę — może nie bez dydaktycznej myśli o współczesnych problemach w polityce kraju; wreszcie w najwcześniejszej może tragedyi »Tytus Andronikus« stara się przewyższyć okropnością modne produkty w stylu Kyda. Ambitniejszymi eksperymentami literackimi są poematy »Wenus i Adonis« i »Lukrecya«; pierwszy z nich w obrazach polowania przenosi do Londynu coś ze świeżości pól stratfordzkich; drugi nuży przewlekłą retoryką; oba w swej uczniowskiej staranności nie wznoszą się nad przeciętny poziom licznych współczesnych dzieł tego rodzaju. Za modą literacką idą i »Sonety«, licznymi węzłami podobieństwa w stylu i motywach połączone z olbrzymią wokoło produkcyą w tej formie; wysoko jednak ponad nią stoją jako poetycki obraz subtelnie wrażliwej młodej duszy, i o rzeczywistych, acz zagadkowych wypadkach w życiu poety zdają się nam opowiadać, z chorobliwem prawie (w dzisiejszych oczach) uwielbieniem prawiąc chwałę pięknego przyjaciela, który potem łaską darzy jakiegoś rywala-poetę, — z rozpaczą niepokonanej namiętności łżąc i ubóstwiając naprzemian demoniczną »czarną kochankę«, co z przyjacielem go zdradza [1]).

[1]) Prócz dwóch poematów i sonetów może są jeszcze jakieś liryki Shakespeara, wmieszane wśród wiersze innych autorów w zbiorze »Zakochany pielgrzym« (1599); dalej w pierwszem wydaniu sonetów (1609) znajdujemy na końcu »Skargę opuszczonej kochanki« *(A Lover's Complaint)*, przewlekłe liryczne lamentacye w rodzaju »Lukrecyi«; wreszcie podpis Shakespeara nosi alegoryczny wiersz »Feniks i gołąb« *(Phoenix and Turtle)* w zbiorze elegii o tym samym przedmiocie przez różnych współczesnych poetów, poświęconym w r. 1601 pamięci zmarłego szlachcica Jana Salisbury.

Pożegnaniem Shakespeara z młodością nazwać można baśń dramatyczną »Sen nocy letniej«, najdoskonalszy wśród jego dzieł wytwór swobodnej fantazyi, i liryczną tragedyę »Romeo i Julia«, najpotężniejszy w poezyi świata głos młodocianej miłości, — obydwa dzieła jeszcze natchnione literackimi przykładami Jana Lyly i Krzysztofa Marlowe.

W pierwszych latach wieku męskiego Shakespeare wciąż jeszcze niepewnie szuka drogi w dziedzinie dramatu z dziejów angielskich: w »Królu Janie« powraca do elementarnego stylu kronik dyalogicznych, ale przez realistyczną postać Faulconbridge'a daje zapowiedź mistrzowstwa w »Henryku IV«; w »Ryszardzie II«, próbując czegoś odmiennego przez koncentracyę na małą grupę wypadków i jedną główną figurę, w liryzmie bohatera jeszcze ulega wpływowi Marlowa, zaś przez wybór przedmiotu rozpoczyna się w nim krystalizować pomysł nowej seryi historycznej. Zanim ją wykonał, w postaci Shylocka w »Kupcu weneckim« ostatni raz hołduje wzorowi u Marlowa i ostatecznie nad niego się wznosi, w charakterystyce daje pierwszy dojrzały dowód nabytego doświadczenia życiowego i znajomości ludzi, w tragikomicznym układzie akcyi — podobnie jak wkrótce potem w komedyi »Wiele hałasu o nic« — zaczyna się wyraźnie oddalać od ustalonych przez tradycyę kategoryi dramatu; to oddalenie z czasem wzrasta — na korzyść prawdy psychologicznej, ale w ostatniej fazie już na niekorzyść artystycznej doskonałości budowy i stylu; już w »Kupcu« Shylock wyrasta poza należne mu w całości dramatu granice. Podejmując dramatyczną kronikę dynastyi lancasterskiej w »Henryku IV«, Shakespeare w postaci Falstaffa staje u szczytu swej potęgi w zakresie humoru, tutaj najdoskonalej systematycznie ujętego jako pogląd na cały świat; zaś w postaci księcia, postawionej na piedestał bohatera narodowego w najpatryotyczniejszym z dramatów, »Henryku V«, daje nie tylko typ charakteru narodowego w jego ówczesnej fazie, ale kreśli ideał człowieka czynu, przez całe pokolenie renesansowe nad wszystko uwielbiany. Dorzucając do »Henryka IV« — może nie z własnej inicyatywy — karykaturę Falstaffa, upokorzonego przez »Wesołe kobiety z Windsoru«,

poeta chwilowo powraca do młodocianego rodzaju farsy, zarazem daje nam jedyną wśród swych dzieł komedyę obyczajową z życia mieszczańskiego, a przez sceny na świeżem powietrzu przenosi nas w tę atmosferę leśną, co potem tak balsamicznie wieje przez komedyę »Jak się wam podoba«.

Humorystyczny światopogląd, wypowiedziany przez Falstaffa, słonecznym blaskiem rozświeca trzy najdojrzalsze płody komicznej Muzy Shakespeara; z tych dwa — »Wiele hałasu o nic« i »Wieczór Trzech Króli« — świadomie wydoskonalają motywy komedyi młodocianych (»Stracone zachody miłosne«, »Komedya omyłek«, »Dwaj panowie z Werony«); zaś trzeci, »Jak się wam podoba«, jako sielanka pasterska zajmuje stanowisko odosobnione; jest koroną zarazem i dramatyczną krytyką bogatej bukolicznej poezyi Renesansu. Melancholik Jaques już w tej pogodnej komedyi wciąż wtrąca nutę zwątpienia i pesymizmu; wyraźniejszy zwrot ku niemu, przy zewnętrznem zachowaniu form komedyi, zaznacza się przez wybór nieznośnie przykrego dla nas tematu następnego prawdopodobnie utworu »Koniec wieńczy dzieło«; w ciemny świat rozpasanego występku przenosi nas »Miarka za miarkę«, gdzie, jak w poprzedniem dziele, ostateczny tryumf cnoty przez sztukę i podstęp zakrawa na ironię; wreszcie nietajonym już zgrzytem parodyi wydrwiwa uświęcone poezyą ideały bohaterstwa »Troilus i Kressyda« — może dziwaczny refleks współczesnych waśni teatralnych.

Wstąpiliśmy w okres absolutnego już pesymizmu w formie i treści zarówno jak w myśli, — w świątynię wielkich tragedyi. Jak w Falstaffie humor, tak tutaj zasadniczy pesymizm stopniowo przybiera kształty wszechobejmującego poglądu na człowieka, życie, świat: złe, zrazu psychologicznie uzasadnione, potem przedstawia się jako niepokonana, fatalna siła zniszczenia, z zewnątrz czy z wewnątrz działająca: Brutus w »Cezarze« i Hamlet giną przez wady w ustroju własnej szlachetnej natury — nadmiar idealizmu i nadmiar refleksyi; Otello i Desdemona, Lir i Kordelia — to niewinne ofiary intrygi i złości; Makbet i Antoniusz wreszcie stają się pastwą niepowstrzymanych namiętnych pożądań, całą ludzką istotę opanowujących. W »Otellu« jednym przedmiot ograniczony jest do życia prywatnego — katastrofy dwojga ludzi; we wszystkich innych tragedyach — a najpotężniej w »Królu Learze« — roztacza się przed nami obraz całego świata społecznego, wytrąconego z moralnej równowagi. Jakby wniosek z tych czarnych widzeń, — że człowiekowi wielkiego ducha w tym świecie podłości żyć i działać niepodobna — wypowiada »Koryolan«; krańców zawiści do rodu ludzkiego sięga »Tymon Ateńczyk« — nie w całości pono dzieło samego Shakespeara.

Nowy zwrot ku pogodniejszym obrazom życia dziwnie jednolicie wypowiadają romansowe dramaty lat ostatnich, wszystkie wypełnione losami długo rozdzielonych rodzin, a zakończone odnalezieniem i pojednaniem, czy to rodziców i dzieci, czy braci, czy męża i żony. Pierwszy impuls może przyszedł z zewnątrz; w problematycznym »Peryklesie« nie wszystko zdaje się należeć do Shakespeara; motywy z niego i z »Cymbelina« powtarzają się w »Powieści zimowej«, najpóźniejszem może dziele poety, pisanem prawdopodobnie po »Burzy«, w której wypowiedział ostatnie swe słowo o filozofii tego żywota. Dodatkiem tylko do twórczości poety jest bezładny dramat historyczny »Henryk VIII«, znowuż nie wiadomo czy w całości z jego ręki pochodzący; czy w nim wolno widzieć dowód ostatecznego wyczerpania, a w tak podobnych między sobą dramatach lat ostatnich świadectwa osłabienia twórczej siły poety; czy w czasie tworzenia »Tymona« i »Peryklesa« talent poetycki chwilowo całkiem odmówił mu służby; czy w coraz luźniejszej budowie i technice późniejszych dramatów dopatrywać się można jakby znużenia Shakespeara sztucznością poezyi i literatury, — to wszystko zagadnienia, na które pewnej odpowiedzi tak samo nam brak, jak pewnej podstawy do przypuszczeń o związku między fazami jego twórczości a przejściami życia osobistego [1]).

W jednym tylko względzie obraz Shakespeara jako artysty literackiego niewątpliwie koresponduje poniekąd z materyalnymi faktami biografii: i ten i tamten Shakespeare mianowicie objawia zmysł ekonomiczny. Bogactwo i rozmaitość swej długoletniej produkcyi rozmyślnie umożliwił sobie poeta, gospodarząc siłami swego talentu oszczę-

[1]) Porządek, w którym tu przedstawione jest następstwo okresów raczej niż poszczególnych dzieł Shakespeara, oczywiście bynajmniej nie jest ostatecznie ustalony ani powszechnie przyjęty; co do wielu utworów zdania dziś jeszcze daleko się rozbiegają i w sprawie daty i w sprawie autorstwa lub udziału.

dnie, czerpiąc treść swych dramatów — według powszechnego zresztą zwyczaju[1]) — zawsze ze źródeł literackich, i przenosząc z nich, ile tylko mógł, charakterów, motywów i sytuacyi w stanie gotowym i niezmienionym. Najwydatniejszemi źródłami dla Shakespeara stały się trzy książki: antologia opowieści, głównie według renesansowych nowel włoskich, zebrana przez Payntera p. t. »Pałac rozkoszy« (*Palace of Pleasure*, 1566—7); stąd Shakespeare bierze surowe materyały szczególnie do komedyi, i przerabia je stosunkowo swobodnie, dodając oryginalne figury i łagodząc południową gwałtowność; — dalej kronika Anglii Holinsheda (1571—1587), której w dramatach z dziejów ojczystych na ogół bardzo ściśle się trzyma, znajdując w niej losy kraju przedstawione już w przydatny dramatycznie sposób jako osobiste sprawy i czyny królów i magnatów; — wreszcie wspaniałe »Żywoty znakomitych Greków i Rzymian« Plutarcha, przez zasadniczy indywidualizm swego ujęcia silnie do renesansowego umysłu przemawiające; te z francuskiej wersyi Amyota przetłómaczył na język angielski Sir Thomas North (1579), i w nich Shakespeare znalazł przedmioty dramatów rzymskich w formie najbardziej zbliżonej do samej poezyi dramatycznej; ze wszystkich źródeł najwięcej bezpośredniego natchnienia dał mu Plutarch.

Po tych i innych książkach szukał Shakespeare efektownych tematów dla repertuaru swego teatru; prócz takich dzieł opowiadających jednak nieraz przerabiał poprostu

[1]) Do rozpowszechnionej w ówczesnym dramacie praktyki kombinowania dwóch równoległych akcyi — często poważnej z komiczną — Shakespeare w szeregu dzieł się zastosował; w »Śnie nocy letniej« mamy trzy sfery akcyi, w innych po dwie mniej lub więcej ściśle połączone (»Poskromienie złośnicy«, »Kupiec wenecki«, »Henryk IV«, »Wiele hałasu o nic«, »Wieczór Trzech Króli«, »Koniec wieńczy dzieło«, »Król Lir«, »Tymon Ateńczyk«). — Czy Shakespeare i co do pracy literackiej na spółkę z innymi autorami poszedł kiedy za przykładem wszystkich wokoło pisarzy, — na to konkretnych dowodów nie mamy. — Że tak samo, jak wszyscy współcześni pisarze dramatyczni, nie dbał o ścisłość historyczną i geograficzną, to rzecz dostatecznie znana: Hektor w »Troilusie« cytuje Arystotelesa (II, 2); w domu Brutusa bije zegar (»Cezar«, II, 1); Kleopatra grywa w bilard (II, 5); w »Królu Janie« grzmią armaty (II, 1); przypływ i odpływ w Weronie (»Dwaj panowie z Werony«, II, 2), wybrzeże morskie koło Medyolanu (»Burza«, I, 2), wreszcie sławna Bohemia nad morzem w »Powieści zimowej« (III, 3) — przejęta zresztą ze źródła — to tylko niektóre przykłady.

gotowe utwory dramatyczne mniej utalentowanych poprzedników; takie stare dramaty posiadamy jako materyalną podstawę do »Króla Jana«, »Króla Lira« i ponurej komedyi »Miarka za miarkę«; — jako dodatkowe źródła do »Henryka V« i do »Poskromienia złośnicy«. W wielu innych wypadkach, gdzie Shakespeare znacznie się oddala od źródeł nowelistycznych, świadectwa o istnieniu starszych opracowań dramatycznych — »Dwaj panowie z Werony«, »Romeo i Julia«, »Kupiec wenecki«, »Wieczór Trzech Króli«, »Troilus i Kressyda«, »Hamlet«, — albo wreszcie możliwość takich dramatycznych źródeł, stają w drodze objektywnej ocenie samodzielności poetyckiej Shakespeara; tak samo ma się rzecz z dziełami, do których dotychczas prawie żadnych źródeł dla całości akcyi lub ważnych jej motywów nie wykryto, jak »Tytus Andronikus«, »Stracone zachody miłosne«, a nadewszystko fantastyczne baśnie »Sen nocy letniej« i »Burza«.

Porównanie dramatów z temi źródłami, jakie posiadamy, utwierdza wyobrażenie, że Shakespeare nie jest poetą pomysłowym. Nie tylko że nie stara się odbiegać od źródeł, o ile tego nie uważa za dramatycznie potrzebne, ale także nie waha się używać ponownie po kilka razy w różnych dramatach tych samych motywów, sytuacyi i typowych charakterów, które albo przeszły przez próbę powodzenia na scenie, albo w jakiś sposób uzyskały prawo stałego obywatelstwa w jego fantazyi.

Powtarzające się m o t y w y i s y t u a c y e. — Niewiasta przebrana za mężczyznę: »Dwaj panowie z Werony« (Julia), »Kupiec wenecki« (Jessyka, Porcya, Neryssa), »Jak się wam podoba« (Rozalinda), »Wieczór Trzech Króli« (Viola), »Cymbelin« (Imogena); podobieństwo w szczegółach między Julią a Violą.

»Tytus Andronikus«: mieszanina obłędu z przebiegłością (IV, 3; V, 2), krwawe zakończenie i zapowiedź nowego porządku (V, 3): podobne do »Hamleta« (II, 2; V, 2): wspólnym wzorem może Kyd; — melancholijne refleksye (III, 2): »Ryszard II« (III, 1; IV, 1).

»Komedya omyłek«. *Qui pro quo* (dwie pary braci): brat i siostra w »Wieczorze Trzech Króli« (III, 4; IV, 1, 3); — przybycie do obcego miasta grozi śmiercią (I, 1): »Wieczór Trzech Kr.« (III, 3; V, 1); to samo żartem: »Poskromienie złośnicy« (IV, 2); egzorcyzm — (IV, 4): Wiecz. Trz. Kr.« (IV, 2); — rodzina rozdzielona przez burzę morską, w końcu znowu połączona: »Wiecz. Trz. Kr.« (I, 2; II, 1; V, 1); »Perykles« (III—V); »Burza«. — Końcowe *tableau*, gromadzące wszystkie wszystkie osoby w scenie wyjaśnień i obrachunków: »Dwaj panowie z Werony«, »Romeo i Julia«, »Kupiec wenecki«, »Henryk IV« (cz. II), »Wesołe kobiety windsorskie«, »Wiele hałasu o nic«, »Jak się wam podoba«, »Wiecz. Trz. Kr.«, »Koniec wieńczy dzieło«, »Miarka za miarkę«,

»Hamlet«, »Otello«, »Król Lir«, »Perykles«, »Cymbelin«, »Burza«, »Powieść zimowa«.

»Stracone zachody miłosne«. Znalezione wiersze (IV, 2, 3): »Jak się wam podoba« (III, 2); — podsłuchiwanie jako efekt komiczny (IV, 3): »Wiele hałasu o nic« (II, 3; III, 1); listy wierszowane (IV, 2): »Koniec wieńczy dzieło« (III, 4; IV, 3); — *qui pro quo* przez to, że panie zamieniają maski (V, 2): »Wiele hałasu o nic« (II, 1); — amatorskie przedstawienie na końcu: »Sen nocy letniej«.

»Dwaj panowie z Werony«. Katalog zalotników (I, 2): »Kupiec wenecki« (I, 2); — rozpacz skazanego na wygnanie kochanka (III, 1): »Romeo i Julia« (III, 3); — pretekst spowiedzi u pustelnika (IV, 3; V, 1): »Romeo i Julia« (III, 5; IV, 1); — rażąco łatwe nawrócenie i przebaczenie (V, 4, Proteusz): »Wiele hałasu o nic« (V, 4, Klaudyo); »Jak się wam podoba« (IV, 3, Oliwer); »Koniec wieńczy dzieło« (V, 3, Bertram); »Miarka za miarkę« (V, 1, Angelo); »Cymbelin« (V, 5, Posthumus); »Burza« (V, 1, Antonio; tu słowa surowsze); »Powieść zimowa« (V, 3; Leontes — po długiej pokucie).

»Sen nocy letniej«. Elfy wspomniane już w »Komedyi omyłek« III, 2, Dromio Syr.), a w realistyczną sferę przeniesione w »Wesołych kobietach z Windsoru« (V, 5); Aryel w »Burzy« jest eterycznieJszym Pukiem.

»Romeo i Julia«. Łatwa zmiana przedmiotu miłości (I—II, Rozalinda-Julia): »Wieczór Trzech Króli« (V, 1, Olivia-Viola); — poranne pożegnanie kochanków (III, 5) parodystycznie powtarza »Troilus i Kressyda« (IV, 2); — pozorna śmierć bohaterki za radą mnicha (IV, 1): »Wiele hałasu o nic« (IV, 1).

Dramaty królewskie. Morderstwo punktem zwrotnym dramatu: »Henryk VI«, cz. II, (III, 2); »Jan« (IV, 3); »Juliusz Cezar« (III, 1); »Makbet« (II, 2); — lament matki o stracone dzieci: »Ryszard III« (IV, 3); »Jan« (III, 1, 3); — trzy dostojne niewiasty — podobne do trzech Maryi u grobu Chrystusa w średniowiecznych misteryach — rozprawiają z bohaterem: »Ryszard III« (IV, 4); »Koryolan« (V, 3); — podmawianie mordercy: »Ryszard III« (IV, 2); »Jan« (III, 3); »Ryszard II« (V, 4); »Jak się wam podoba« (I, 1); »Hamlet« (IV, 7); »Makbet« (I, 5, 7); »Burza« (II, 1); — tchórz tłómaczy wybiegami swe oszczerstwa: »Henryk IV«, część II (II, 4, Falstaff); »Koniec wieńczy dzieło« (IV, 3, Parolles); — ścigające się i stopniujące złe wieści: »Ryszard III« (IV, 4); »Ryszard II« (III, 2); »Henryk IV«, cz. I (IV, 1); »Makbet« (V, 3 i 5); — złe wróżby i znaki przed katastrofą: »Ryszard III« (IV, 2; V, 3); »Ryszard II« (II, 4); »Juliusz Cezar« (I, 3); »Hamlet« (I, 1); »Makbet« (II, 4); — mąż nie chce żonie wyjawić tajemnicy sprzysiężenia: »Henryk IV«, cz. I (II, 3); »Cezar« (II, 3); — pojedynek niezbyt odważnych przeciwników, podmawianych przez otoczenie: »Król Henryk VI«, cz. II (II, 3); »Wesołe kobiety windsorskie« (III, 1); »Wieczór Trzech Króli« (III, 4).

»Kupiec wenecki«. Królewskie dostojeństwo litości (IV, 1): »Miarka za miarkę« (II, 2); — motyw pierścienia (IV—V): »Koniec wieńczy dzieło« (III, 7; IV, 2; V, 3).

»Wiele hałasu o nic«. Podsłuchiwanie jako środek intrygi (I, 3; IV, 1): »Otello« (IV, 1); — losy Hero (IV, 1, etc.): »Koniec wieńczy dzieło« (II, 3, etc.); — zmartwychwstanie bohaterki (V, 3): »Powieść zimowa« (V, 3).

»Wieczór Trzech Króli«. Dumny Malvolio upokorzony podobnie, jak potem Angelo (»Miarka za miarkę«); — sceny pijackie (II, 3; Wuj Tobiasz i Chudogęba): »Otello« (II, 3; Jago i Rodrigo).

»Koniec wieńczy dzieło«. Podstawienie niewiasty w nocy, potem fałszywe zeznanie zastąpionej (III, 1; V, 3): »Miarka za miarkę« (III, 1; V, 1).

»Miarka za miarkę«. Trwoga przed tajnikami śmierci (III, 1): »Hamlet« (III, 1) [1]).

»Juliusz Cezar«. Złe przeczucia i niepokój wiernej żony; wróżby ostrzegające (II, 2—4): »Troilus i Kressyda« (V, 3).

»Otello« (III, 3). Posthumus w »Cymbelinie« (I, 5; II, 4) i Leontes w »Powieści zimowej« (I, 2; II, 3) są słabymi refleksami zazdrości Otella.

»Koryolan«. Stosunek Alcybiadesa do Aten w »Tymonie« (III, 5; V, 3, 5) rozwija się podobnie, jak Koryolana do Rzymu.

Zdrada i niewierność krewniaków, przyjaciół, stronników, sprzymierzeńców jest sprężyną akcyi we wszystkich wielkich tragedyach: »Cezar« (Brutus), »Hamlet« (Klaudyusz), »Makbet« (ofiarami Dunkan i Banko), »Lir« (niewdzięczne córki i syn Gloucestera), »Otello« (podwładny Jago), »Antoniusz i Kleopatra« (niewierny małżonek), »Koryolan« (Aufidyusz, V, 5), »Tymon«, »Cymbelin« (Iachimo), »Burza« (brat). —

Wreszcie podobieństw w losach rodzin i pojedyńczych postaciach, ściśle łączących »Peryklesa«, »Cymbelina«, »Burzę« i »Powieść zimową«, — wyliczać nie potrzeba.

Typowe grupy osób i charaktery. — Kwartet miłosny: »Dwaj panowie z Werony«, »Sen nocy letniej« (III, 2); mniej szablonowy w »Wieczorze Trzech Króli« (Wiola, Orsino, Sebastyan, Oliwia); — przekomarzająca się para: »Stracone zachody miłosne« (Biron i Rozalinda), »Wiele hałasu o nic« (Benedick i Beatrice); podobne pary małżeńskie: »Poskromienie złośnicy« (Petruchio i Kasia w scenie zalotów, II, 1); »Henryk IV« (Henryk Percy i jego Kasia; część pierwsza, III, 1); — dworak i dziewczyna wiejska: »Stracone zachody miłosne« (Armado-Jaquenetta), »Jak się wam podoba« (Touchstone-Audrey, III, 3; V, 1—4); — para przyjaciółek: »Sen nocy letniej« (Helena-Hermia, I, 1); »Wiele hałasu o nic« (Beatrice-Hero, IV, 1); »Jak się wam podoba« (Rozalinda-Celia, I, 3); »Perykles« (Marina-Filotena, IV, prolog); — ojciec srożący się na córkę: »Sen nocy letniej« (I, 1); »Romeo i Julia« (III, 5); »Wiele hałasu o nic« (IV, 1); »Lir« (I, 1); »Cymbelin« (I, 2); — starszy mężczyzna przyjacielem młodszego: »Kupiec wenecki« (Antonio-Bassanio); »Wieczór Trzech Króli« (Antonio-Sebastyan, II, 1; III, 3); porównaj Sonety; — przyjaciele w równym wieku: »Poskromienie złośnicy« (Petruchio-Hortensyo, I, 2); »Dwaj panowie z Werony« (I, 1); »Romeo i Julia« (Mercutio); »Wiele hałasu o nic« (Klaudyo-Benedick); »Juliusz Cezar« (Brutus-Kasyusz, IV, 3); »Hamlet« (Horatio); »Powieść zimowa« (I, 2); także w pseudo-shakespearowskim dramacie »Dwaj szlachetni krewniacy«; — książę jako przedstawiciel porządku społecznego: »Komedya omyłek« (I, 1; V, 1); »Dwaj panowie z Werony« (V, 4); »Sen nocy letniej« (Tezeusz); »Romeo i Julia« (I, 1; III, 1; V, 3); »Wiele hałasu o nic«; »Jak się wam podoba« (II, 1, etc.; wygnany książę jest jakby szkicem do Prospera w »Burzy«); »Wieczór Trzech Króli«, »Koniec wieńczy dzieło« (król francuski, II, 3; V, 3); »Miarka za miarkę«; »Otello« (I, 3); »Perykles« (Lysimachus, IV—V); »Cymbelin«; — młody kawaler, szukający posażnej panny: »Poskromienie złośnicy« (Petruchio, I, 2; II, 1); »Kupiec wenecki« (Bassanio; I, 1); »Wesołe kobiety Windsoru« (Fenton, III, 4); — podstarzały amant, popierany przez ojca panny: »Poskromienie złośnicy« (Gremio); »Dwaj panowie z Werony« (Thurio, IV, 3); — wierny stary sługa: »Jak się wam podoba« (Adam,

[1]) »Gardzę tym światem, i jako podróżnik
Idę odkrywać krainy nieznane« —
mówi prowadzony na śmierć Mortimer z końcem dramatu Marlowa »Edward II«.

I, 1; II, 3, 6, 7); »Miarka za miarkę« (Escalus); »Hamlet« (Polonius); »Król Lir« (sługa księcia Cornwall, III, 7; Kent, Gloucester); »Tymon Ateńczyk« (Flavius, II, 2; IV, 3); »Burza« (Gonzalo według słów Prospera, I, 2); »Powieść zimowa« (Antigonus i Paulina); do tej klasy należy także wierny błazen w komedyi »Jak się wam podoba« (towarzyszący księżniczkom na wygnanie: I, 3; II, 4) i w »Królu Lirze«. — Typy błaznów i różne ich stałe żarty przejmuje Shakespeare, szczególnie w młodości, w znacznej mierze z tradycyi scenicznej; lubi podwajać tę postać, czasem zestawiając dowcipniejszego z głupszym; przykładów takich par zabawnych figur dostarczają utwory: »Komedya omyłek« (Dromiowie); »Dwaj panowie z Werony« (Launce i Speed)[1]), »Poskromienie złośnicy« (Tranio i Grumio), »Kupiec wenecki« (ojciec Gobbo i syn), »Król Henryk IV«, część II (sędziowie Shallow i Silence, III, 2, etc.); »Wiele hałasu o nic« (policyanci); »Hamlet« (grabarze, V, 1); »Burza« (II, 2, etc.); »Powieść zimowa« (pasterze, ojciec i syn, III, 3, etc.) — Dowcipem celuje szczególnie odrębna klasa zawodowych błaznów dworskich, jakich spotykamy w komedyach »Jak się wam podoba« i »Wieczór Trzech Króli«; mniej udatnych przedstawicieli tej kategoryi ukazują dramaty »Koniec wieńczy dzieło« i »Tymon Ateńczyk«; zaś koroną wszystkich jest nieśmiertelny błazen króla Lira. — Tradycyjną postacią na scenie był także żołnierz samochwał; tego najświetniej reprezentuje Falstaff w »Henryku IV«, zaś w specyalniejszych odcieniach Armado (»Stracone zachody miłosne«), Pistol (»Henryk IV«, »Henryk V«), Parolles (»Koniec wieńczy dzieło«). — Rzadziej pojawiają się u Shakespeara inne stare szablony komedyi: pedant (Holofernes w »Straconych zachodach miłosnych«, proboszcz Evans w »Wesołych kumoszkach z Windsoru«; nazwa użyta w »Poskromieniu złośnicy«, IV, 2, etc.); mamka czy konfidentka o rajfurskiem usposobieniu (»Romeo i Julia«, Emilia w »Otellu«; męska odmiana — Pandar w »Troilusie«); do włoskiego typu pantalona wreszcie podobna jest samodzielnie zresztą obmyślana postać Poloniusza w »Hamlecie«. — Typem komicznym pomysłu samego Shakespeara był pono głupi policyant, naszkicowany w farsie »Stracone zachody miłosne« (Dull), do doskonałości rozwinięty w komedyi »Wiele hałasu o nic« (Dogberry), a słabiej potem powtórzony w dramacie »Miarka za miarkę« (Elbow).

Kobiety u Shakespeara — tak samo jak bohaterscy amanci[2]) — są szczególnie z początku bardzo szablonowe; z widocznem upodobaniem

[1]) Jako przykład podobieństwa ich żartów porównać można katalogi wdzięków ukochanej w tych dwóch komedyach (»Omyłki«, III, 2; »Dwaj panowie«, III, 1).

[2]) Niewiele się różnią między sobą król, Dumaine i Longaville w »Straconych zachodach miłosnych«, Walentyn (»Dwaj panowie z Werony«), Lysander i Demetrius w »Śnie nocy letniej«, Romeo, Orlando (»Jak się wam podoba«), Sebastyan (»Wieczór Trzech Króli«), Ferdynand (»Burza«), Florizel (»Powieść zimowa«). — Osobną klasę (przez skazę na charakterze) stanowią wśród młodzieńców shakespearowskich: Proteus (»Dwaj panowie z Werony«), Klaudyo (»Wiele hałasu o nic«), Bertram (»Koniec wieńczy dzieło«), drugi Klaudyo (»Miarka za miarkę«); do nich przyłącza się Laertes w »Hamlecie«. — Wreszcie przez dowcip się wyróżniają podobni znowuż między sobą przyjaciele bohaterów: Biron (»Stracone zachody miłosne«), Mercutio (»Romeo i Julia«), Gratiano (»Kupiec wenecki«), Benedykt (»Wiele hałasu o nic«). Naprzeciw nich stoją przyjaciółki bohaterek: Rozalinda, — Nerissa, Beatrice.

powtarza poeta w całej swej twórczości typ bohaterki cierpiącej, krzywdzonej przez mężczyzn; ten z odmianami w godności i położeniu reprezentują Lukrecya (w poemacie), Julia (»Dwaj panowie z Werony«; także Sylwia: IV, 3; V, 3, 4); Helena i Hermia w »Śnie nocy letniej« (I, 1; II, 2; III, 2); kochanka Romea; Konstancya w »Królu Janie« (III, 1, 3); lady Percy (»Henryk IV«, część druga, II, 3); Hero (»Wiele hałasu o nic«, IV, 1); Rozalinda (»Jak się wam podoba«, I, 3); Wiola (»Wieczór Trzech Króli«), Helena (»Koniec wieńczy dzieło«, II, 3, 4; III, 1); Izabella, Maryana i Julia (»Miarka za miarkę«); Ofelia (»Hamlet«); Desdemona (»Otello«); Kordelia (»Król Lir«); Oktawia (»Antoniusz i Kleopatra«, III, 4; III, 6); Marina (»Perykles«, IV, 2, 6); Imogena (»Cymbelin«); Hermione (»Powieść zimowa«), królowa Katarzyna (»Henryk VIII«). Już w tej galeryi wiele podobieństw; jeszcze mniej różnic między takiemi figurami, jak Lucyana (»Komedya omyłek«); księżniczka, Marya i Katarzyna (»Stracone zachody miłosne«); Bianka (»Poskromienie złośnicy«); Anna Page (»Wesołe kobiety Windsoru«); Celia (»Jak się wam podoba«), Oliwia (»Wieczór Trzech Króli«); Dyana (»Koniec wieńczy dzieło«); wreszcie trzy prawie całkiem jednakowe i jednakowo wdzięczne bohaterki ostatnich dzieł: Marina (»Perykles«), Miranda (»Burza«) i Perdita (»Powieść zimowa«). Tak samo wśród wielkich grzesznic shakespearowskich postacie, jak Tamora w »Tytusie Androniku«, Małgorzata w »Henryku VI«, królowa w »Cymbelinie«, — łączy pewne typowe podobieństwo. Że przy tem wszystkiem twórca Porcyi weneckiej, Rozalindy w idylli leśnej, żony Brutusa, matki Koryolana, — a z drugiej strony matki Hamleta, Kressydy, lady Macbeth, Kleopatry — posiadł z latami niepospolity dar indywidualnej charakterystyki niewiast, nikt nie zaprzecza: o ile przyczyniła się do tego demoniczna kochanka Sonetów, — nikt nie wie.

Wreszcie dzieci u Shakespeara — »Ryszard III«, II, 2, 4; III, 1; IV, 3; »Wesołe kobiety Windsoru«, IV, 1; »Makbet«, IV, 2; »Koryolan«, I, 3; V, 3; »Powieść zimowa«, I, 2, II, 1 — choć zawsze kreślone z widocznem wzruszeniem, są poecie raczej środkiem nastroju dramatycznego, niż same przedmiotami charakterystyki; ponad ten poziom wznosi się jedynie postać księcia Artura w »Królu Janie« (IV, 1, 3).

Jeżeli właśnie studyum takich powtarzających się scen i figur najlepiej nas poucza o wzrastającej doskonałości Shakespeara w sztuce poetyckiej, — jeżeli poza galeryą typów stoją największe jego postacie, poza książkowymi materyałami dramatów leżą tajemnicze źródła jego głębokiej psychologii i czarującego wiersza, — to stwierdzając te fakta, wychodzimy też już poza granice, w których rzeczowa krytyka literacka do zrozumienia i uwielbienia poety skutecznie dopomódz może; tylko w natchnionej interpretacyi aktorskiej lub osobistem przeżyciu czytelnika rozświecają się chwilowo i błyskawicznie arkana tej alchemii, przez którą wielki magik przetwarzał martwą rudę na złoto niepożytego blasku.

III.

TRZY STULECIA SŁAWY SHAKESPEARA.

Pierwszym istotnym hołdem, złożonym wielkości poetyckiej Shakespeara *sub specie aeternitatis*, jest wiersz pochwalny, którym pośmiertne wydanie *in folio* (1623) ozdobił najbardziej poważany z żyjących jeszcze kolegów-pisarzy, Ben Jonson; za życia Shakespeara nieraz może zazdrosny o jego popularność, w imię klasycystycznej staranności gardzący — potrosze jak lis kwaśnemi winogronami — czarodziejską łatwością jego tworzenia, dumny z wyższego wykształcenia w językach starożytnych, Ben Jonson w tej elegii, natchniony wspomnieniami dawnych lat braterstwa w służbie dla Muzy i wiedziony niepospolitym a niejednokrotnie indziej także objawionym zmysłem dla krytyki literackiej, nie tylko goręcej wielbi Shakespeara, ale i głębsze okazuje zrozumienie dla trwałych wartości jego sztuki, niż ktokolwiek inny wśród współczesnych; niejedno ustalone z biegiem wieków następnych określenie zalet poetyckich Shakespeara już tu niedwuznacznie znajdujemy sformułowane; z gestem lekceważenia odsuwając na bok chwalców jednodniowych i odrzucając porównania z poprzednikami Shakespeara w dramacie angielskim, Jonson po równe mu wielkością imiona sięga na Olimp literacki Grecyi i Rzymu; patryotycznie się raduje, że Anglia wydała poetę, któremu wszystkie sceny Europy winne uległość, który nie żył i działał dla jednej epoki tylko, lecz dla wszystkich wieków [1]); wchodząc w szczegóły jego doskonałości, podnosi nadewszystko idealną równowagę między naturalnością i swobodą a świadomą refleksyjną pracą artystyczną w dziełach poety; wreszcie w pełnej uniesienia końcowej apostrofie do »słodkiego łabędzia Avonu« proroczem rzuca okiem w ciemną przyszłość upadającego dramatu angielskiego, od tej jednej tylko »gwiazdy wśród poetów« stałego dlań się światła spodziewając.

Intuicya krytyczna Ben Jonsona chlubny oczywiście stanowiła wyjątek wśród powszednich opinii o Shakespearze; że jednak obok sukcesów na scenie dramaty jego cieszą się znaczną poczytnością, o tem świadczy już za życia rozległa spekulacya księgarzy na popularność jego imienia, które umieszczają na tytułach obcych — »pseudo-shakespearowskich« — dramatów, a po śmierci rekord czterech wydań zbiorowych w XVII wieku, nie osiągnięty przez żadnego z innych wielkich poetów dramatycznych epoki. Ten ustalający się popyt przetrwał nieprzyjazną dla sztuki i teatru zawieruchę purytańską; wielki poeta wśród mężów tej rewolucyi, Milton, za młodu renesansowej radości życia i ukochaniu zmysłowego piękna nie tak obcy, jak potem, w drugiem wydaniu dzieł Shakespeara (1632) w szesnastu entuzyastycznych wierszach zachwyca się nadewszystko zdumiewającą łatwością i swobodą, z jaką płyną jego wieszcze wiersze, i w późniejszych, mniej obfitych i stopniowo mniej życzliwych aluzyach do mistrza elżbietańskiego dramatu coraz wyraźniej wskazuje drogę tym klasycystom, którzy wytworzyli i przez cały XVIII wiek utrzymywali stereotypowe wyobrażenie o Shakespearze jako artyście instynktownym, tworzącym wbrew regułom i autorytetom, bez planu, stylu i rozwagi.

[1]) *He was not of an age, but for all time!*

Po przywróceniu na tron dynastyi Stuartów (1660) popularność Shakespeara na scenie przybiera barbarzyńską w naszych oczach formę przeróbek jego dzieł i adaptacyi ich do zwyrodniałego smaku nowej epoki; największy z jej poetów, Dryden, nie zawahał się zohydzić »Burzy« przez opracowanie (1669), w którem Aryel, Miranda i Kaliban mają naprzeciw siebie podobne istoty płci przeciwnej; inni z większą jeszcze śmiałością gospodarują w puściźnie Shakespeara; z tej praktyki swobodnego modyfikowania dzieł poety teatr angielski i w nowszych czasach długo otrząsnąć się nie zdołał. Publiczność okresu restauracyjnego, — jak ją typowo reprezentuje autor głośnych pamiętników, Samuel Pepys — głównie dworska i dworskimi przesądami przesiąknięta, zresztą podobnie jak dawniejsza niczego prócz chwilowej rozrywki na przedstawieniach Shakespeara nie szuka. Mimo to jednak w tym okresie znowu intuicyi krytycznej wielkiego poety — samego właśnie Drydena — zawdzięczamy nowy znaczny postęp w poznaniu absolutnej wartości arcydzieł poety. Dryden w swych teoretycznych rozprawach o poezyi — pisanych zwykle jako przedmowy do dramatów — oscyluje, tak samo jak w praktyce poetyckiej, między romantyczną tradycyą teatru narodowego a klasycystycznymi wzorami sceny francuskiej; w stosunku do Shakespeara wśród

tych zmian ma tę stałą zasługę, że pierwszy z poważnych krytyków traktuje go już zawsze jako uznanego klasyka literatury angielskiej, i że powtóre chwali u niego te właśnie zalety, które i my dziś najwyżej cenimy, a więc nadewszystko głęboką znajomość duszy ludzkiej; w tem odkryciu psychologicznego mistrzostwa Shakespeara Dryden, jak przed nim Ben Jonson, wyprzedza ogół ludzi swego wieku; w każdym razie atoli poszanowanie jego dla wielkości Shakespeara ten ma skutek w zbiorowej świadomości społeczeństwa, że bezwzględne potępienie twórczości poety w imię reguł i zdrowego rozumu — jak jeszcze w dziwacznej rozprawie zasłużonego literata i badacza Rymera (1693) — już jest faktem odosobnionym i odrazu doznaje odprawy z różnych stron, a w reformie smaku i moralności, której przez swe tygodniki usiłują dokonać Addison i Steele (1709—1714), uznanie dla wielkości Shakespeara jest poważnym czynnikiem. Także na scenie gra sławnego aktora Bettertona († 1709) utwierdza wyobrażenie o Shakespearze jako o klasyku teatralnym. Wreszcie o stanowczo już zdobytem stanowisku Shakespeara jako arcy-mistrza poezyi narodowej wymownie świadczy początek prac filologicznych, biograficznych i krytyczno-literackich nad jego twórczością i osobą, ciągnących się od początku XVIII wieku nieprzerwanem pasmem do dnia dzisiejszego. W roku 1709 znany także jako poeta dramatyczny Nicholas R o w e na podstawie czwartego wydania *in folio* (1685) sporządził pierwszą zbiorową edycyę dzieł Shakespeara o pretensyach filologiczno-krytycznych; doprowadził do ładu zewnętrzną postać tekstu — dodając, gdzie trzeba było, spisy osób, podział na akty i sceny, wskazówki sceniczne — dał inicyatywę do trudów nad naprawieniem lub wyjaśnieniem zepsutych i trudnych ustępów; wreszcie na podstawie różnorodnych tradycyi anekdotycznych, po części w Stratfordzie samym zebranych, zestawił pierwszy obszerniejszy życiorys Shakespeara. Pierwszym jego następcą na tem polu stał się sam naczelny poeta racyonalistycznego pseudoklasycyzmu w Anglii XVIII wieku, Alexander P o p e, który w r. 1725 złożył Shakespearowi hołd swej epoki w okazałem wydaniu jego dzieł; podobnie jak w swem tłómaczeniu Homera przestroił bohaterów Iliady na rokokowych salonowców, tak i tutaj Pope zbyt gorliwie się stara poprawiać i cywilizować w duchu swej dogmatycznej estetyki niesfornego geniusza Renesansu.

Daleko sumienniejszym edytorem był rywal Pope'a, T h e o b a l d (1733), systematyczniej od niego korzystający ze starych wydań, a nader szczęśliwy w pomysłowych emendacyach. Dyktator smaku literackiego w połowie stulecia, Samuel J o h n s o n, także stanął w szeregu wydawców Shakespeara (1765); do metodycznej pracy nad tekstem niezbyt usposobiony i, podobnie jak Pope, uwikłany w przesądach klasycyzmu, jednak w psychologiczno-komentatorskiej części zadania krytyczną intuicyą dorównywa Drydenowi. Filologicznej dokładności wydaniu jego dodał w drugim nakładzie S t e e v e n s, który tymczasem wydał także dwadzieścia przedruków prawie nieuwzględnianych dotąd starych wydań *in quarto;* wśród coraz liczniejszych teraz innych wydawców na wyszczególnienie jeszcze zasługuje C a p e l l (1768), nie tylko dla prawdziwie konsekwentnego porównywania starych wydań, ale jako inicyator badań nad wierszowaniem Shakespeara i nad źródłami jego dzieł. I poza wydaniami zresztą mnożą się prace filologiczne nad Shakespearem: F a r m e r w swej głośnej rozprawie »o uczoności« poety (1767), przedstawiając go jako ignoranta, hołduje stereotypowym zapatrywaniom klasycystycznej ery; głównem ich źródłem w stosunku do Shakespeara dla całej epoki stał się Voltaire, którego autorytetowi i w ojczyźnie poety mało kto śmiał się sprzeciwiać; pani M o n t a g u, broniąc wyższości stylu Shakespeara nad regularnością teatru francuskiego (1769), stanowi wyjątek przez swą odwagę; odosobnionym również poprzednikiem romantyzmu jest poeta Edward Y o u n g przez swą rozprawę *Conjectures on Original Composition* (1750), gdzie wielbi samodzielną i niezależną od porównania z klasycznymi wzorami wielkość poezyi Shakespeara.

Nowy impuls sławie Shakespeara na scenie nadał David G a r r i c k, aktor o niepospolitem literackiem wykształceniu, który od pierwszego występu w roli Ryszarda III w roku 1741 poświęcił się głównie rolom shakespearowskim i 24 dramaty Shakespeara scenie angielskiej przywrócił, a kilka i narodom kontynentalnym na podróżach artystycznych pokazał. Grał i on jeszcze w przeróbkach, które fabrykował częścią on sam, częścią popularny komedyopisarz Colley Cibber; nie obeszło się bez takich zmian, jak zaopatrzenie dramatu »Romeo i Julia« w szczęśliwe zakończenie; z tem wszystkiem jednak Garrick przyczynił się do oswojenia publiczności angielskiej z auten-

tycznym tekstem poety, już wtedy dla niej dziwacznie archaicznym, i do rozproszenia klasycystycznego przesądu o dzikości i braku artystycznej ogłady u Shakespeara. Berło Garricka odziedziczył John Kemble, nieco zbyt może sztywny i dystyngowany na role shakespearowskich bohaterów, — oraz jego siostra, »niezrównana« pani Sara Siddons, największa tragiczna artystka nowożytnej sceny angielskiej.

Podobnie epokowe znaczenie, jak dla sztuki teatralnej Garrick, ma dla filologii shakespearowskiej Edmund Malone, zrazu współpracownik Johsona i Steevensa, później samodzielny twórca wydanej pośmiertnie (1821) edycyi zbiorowej *(Variorum Edition)*, reasumującej jakby encyklopedya całą nagromadzoną do tego czasu wokoło dzieł Shakespeara wiedzę komentatorską. Malone pierwszy oparł na pewnych podstawach bardzo chaotyczną dotąd chronologię dramatów; od niego także datuje się odróżnianie wątpliwych utworów od ściśle autentycznych. Zainaugurowane również przez niego drobiazgowe studya archeologiczne nad epoką shakespearowską gorliwie prowadzą w pierwszych dziesięcioleciach XIX wieku F. Douce, N. Drake i Charles Knight, popularny historyk miasta Londynu.

Właściwy kult Shakespeara w Anglii, jak wszędzie indziej, zaczyna się od romantyków. Dziwacznym ich poprzednikiem był fałszerz W. H. Ireland, który około roku 1795 wystąpił z mnóstwem dokumentów, odnoszących się do życia poety, z częściami »Lira« i »Hamleta«, rzekomo przedrukowanemi ze starego rękopisu, wreszcie z całym dramatem niby shakespearowskim z bajecznych dziejów Brytanii, p. t. »Vortigern i Rowena«. Wnet po tych niebawem wykrytych mistyfikacyach rozjaśnił i rozszerzył horyzont krytyki shakespearowskiej w Anglii wielki poeta romantyczny Samuel Taylor Coleridge. W jego działalności już się objawia ta przewodnicza rola ducha niemieckiego, którą mu w shakespearologii jak w tylu innych dziedzinach nauki przez cały wiek XIX przyznać trzeba: wykłady Coleridge'a o Shakespearze, rozpoczęte w roku 1810, prawdopodobnie już są pod wpływem sławnych prelekcyi A. W. Schlegla o sztuce dramatycznej. Zasługą tych wykładów zarówno jak schleglowskiej interpretacyi Shakespeara jest — w przeciwieństwie do klasycystycznego wyobrażenia o instynktownej i nieregularnej twórczości

poety — uwydatnienie artystycznej harmonii między formą a treścią u Shakespeara, organicznej łączności między niemi, której nie wolno zaprzeczać w imię żadnych narzuconych z zewnątrz wzorów, jak dramat grecki lub francuski. Oprócz tego od romantyków — i znowu równolegle z usiłowaniami Niemców — zaczyna się należyta ocena wielkich poprzedników i rówieśników Shakespeara w dramacie angielskim; prawdziwym ich wskrzesicielem stał się przez swą antologię *(Specimens of English Dramatic Poets,* 1808) essayista Charles Lamb, którego sądy estetyczne o nich dziś jeszcze w oczach wykształconego Anglika mają istnie arystotelesowską powagę; Lamb też pierwszy wspólnie ze swą siostrą Maryą uprzystępnił Shakespeara dzieciom *(Tales from Shakespeare,* 1807). Drugim estetycznym krytykiem romantyzmu, do którego opinii dzisiejsze pokolenie jeszcze lubi powracać, jest William Hazlitt przez swe wykłady o charakterach u Shakespeara (1817) i o poetach dramatycznych jego epoki (1820). Także poeta Tomasz Campbell (1838) zajął miejsce wśród tej klasy wielbicieli Shakespeara; zaś godnym — ale daleko gorętszym w swych zachwytach i mniej krytycznym — dziedzicem tego entuzyazmu romantyków stał się w drugiej połowie XIX stulecia mistrz słowa i wiersza, Algernon Charles Swinburne, którego dytyrambiczne rozprawy — w *Encyclopaedia Britannica*[9] — i książki o Shakespearze, Marlowie, Beaumoncie i Fletcherze, Chapmanie i innych są wspaniałymi poematami prozą.

Uczniem romantyków także — bo słuchaczem Coleridge'a i wydawcą jego wykładów według swych notatek — był pierwszy w XIX wieku autor systematycznej historyi dramatu angielskiego (3 t., 1831) James Payne Collier, który jednak i te i wiele innych mozolnych prac nad Shakespearem i jego epoką nieprzydatnemi dla dalszych badań uczynił przez to, że za autentyczne podawał — przeważnie, zdaje się, w dobrej wierze — wiele sfałszowanych lub fałszywymi dodatkami upstrzonych dokumentów, a nawet poprawki do tekstu Shakespeara czerpał z dopisków rzekomo dawnych, a w rzeczywistości świeżej daty, w starym egzemplarzu drugiego wydania *in folio*.

Podstawową dla nowszych badań krytyczną biografię Shakespeara, opartą licznymi dokumentami o niewątpliwej autentyczności wydał w r. 1848 James Orchard Halliwell (który później przybrał nazwisko Phillips); wokoło

niego grupują się usiłowania pierwszego w Anglii towarzystwa shakespearowskiego *(Shakespeare Society)*, które w kilkunastu latach swego istnienia (1841—1853) wydało około 50 tomów publikacyi. Od czasu tej pierwszej próby złączenia w jednem ognisku studyów naukowych nad Shakespearem w jego ojczyźnie kolejnie po sobie następują okresy to pracy zorganizowanej, to wysiłków osobistych, izolowanych. Do tych ostatnich około połowy stulecia należą niepożyte zasługi wydawnicze i komentatorskie Aleksandra Dyce około Shakespeara i innych poetów dramatycznych jego epoki; najbardziej imponującem zaś z takich przedsięwzięć odosobnionych stało się pomnikowe wydanie dzieł Shakespeara, którego dokonali w Cambridge William Aldis Wright, W. G. Clark i J. Glover ([1] 1863—6, [2] 1891—3); ono pierwsze podaje w zupełności waryanty wszystkich starych druków, ono zawiera w oczach dzisiejszego jeszcze pokolenia najtrafniejsze wersye trudnych i zepsutych ustępów, i według jednotomowego stereotypicznego przedruku jego tekstu *(Globe Edition*, 1867) odtąd się Shakespeara cytuje.

Nową silną falę naukowej pracy nad Shakespearem przyniósł ósmy dziesiątek lat XIX w.; niestrudzony twórca i kierownik towarzystw naukowych dla zbiorowych badań na wszystkich polach piśmiennictwa narodowego, Frederick James Furnivall, założył w r. 1874 nowe towarzystwo shakespearowskie *(New Shakespeare Society)*, które przez dwadzieścia lat jednoczyło prace badawcze i wydawnicze nad tekstem, wierszowaniem, chronologią dzieł Shakespeara, nad zagadnieniami ich autorstwa i źródeł. Sam Furnivall, gorący demokrata, wydając tekst shakespearowski niemieckiego filologa Deliusa z bogatą w treść i tryskającą temperamentem przedmową *(Leopold Shakespeare*, 1877), w ostatnich latach życia tworząc »Związek shakespearowski imperyum brytyjskiego« *(British Empire Shakespeare League)*, podając narodowi za tanią cenę tekst poety w starej pisowni *(Old Spelling Shakespeare)*, nadewszystko zaś ustnie i osobiście szerząc wśród młodzieży robotniczej zachętę do czytania i studyowania Shakespeara, więcej może niż ktokolwiek inny w Anglii za królowej Wiktoryi uczynił dla rzeczywistej popularyzacyi poety.

Równocześnie z odrodzeniem towarzystwa shakespearowskiego pojawiają się i poza jego publikacyami z kilku stron naraz wybitne, o wielkim pokroju prace w tej samej dziedzinie: młodszy Hazlitt po tomie dokumentów, ilustrujących życie teatralne okresu shakespearowskiego (1869), gromadzi w sześciotomowej »Bibliotece« *(Shakespeare Library*, 1875) źródła literackie dramatów poety; Abbott pisze gramatykę shakespearowską (1869); A. W. Ward autorytatywną po dziś dzień historyę dramatu angielskiego ([1] 1873, [2] 1899, 3 t.); Fleay w szeregu książek biograficznych i kronikarskich (1876—1891) przez drobiazgowe badania i bystre, często zbyt śmiałe domysły usiłuje rozświetlić najciemniejsze zakątki w dziejach dramatu i teatru; Edward Dowden w obszerniejszem dziele (1874) i niezrównanym dotąd małym »elementarzu shakespearowskim« *(Sh. Primer*, 1877) wypowiada miarodajne dla całego pokolenia, dla nas dziś może już nazbyt moralizujące opinie o dziełach i postaciach; po nich wreszcie redaktor angielskiej encyklopedyi biograficznej *(Dictionary of National Biography)*, Sidney Lee, w rozszerzonym na osobną książkę artykule o poecie tworzy najpoczytniejszą dziś angielską biografię poety ([1] 1898, [6] 1908).

W porównaniu z heroicznym okresem angielskich studyów nad Shakespearem w ósmem dziesięcioleciu ubiegłego wieku prace generacyi bezpośrednio następującej mniej okazały mają wygląd, jako przeważnie bardziej szczegółowe i monograficzne. Nowe ognisko prace wydawnicze w zakresie historyi teatru i dramatu zyskały w publikacyach utworzonego w r. 1905 towarzystwa *Malone Society;* serya źródeł i analogów do dzieł Shakespeara, wydawana w latach 1905—9 przez firmę Chatto & Windus pod redakcyą I. Gollancza wskutek braku poparcia u czytającego ogółu przestała wychodzić. Badania nad historycznym stosunkiem Shakespeara do poprzedników wzbogacił znakomitem dziełem F. S. Boas *(Shakespeare and His Predecessors*, 1895); syntetyczno-estetyczną krytykę pełnemi myśli pracami oxfordzcy profesorowie A. C. Bradley *(Shakespearean Tragedy*, 1905) i W. Raleigh *(Shakespeare* w seryi *English Men of Letters*, 1907); nad bibliograficznymi problemami starych wydań pracują W. W. Greg *(A List of English Plays*, 1900) i urzędnik biblioteki British Museum A. W. Pollard *(Shakespeare Folios and Quartos*, 1909); wreszcie do językowego zrozumienia Shakespeara niemało cennych przyczynków dostarcza wychodzący w Oxfordzie od roku 1884 wielki słownik angielski *(New English Dictionary*, ed. Murray-Bradley-Craigie).

Mniej świetnie, niż w nauce filologicznej, przedstawiają się losy Shakespeara na scenie angielskiej XIX wieku. Nie brak wprawdzie i tu pamiętnych nazwisk; godnym przedstawicielem stylu romantycznego w sztuce aktorskiej jest zawsze namiętny i uniesiony Edmund Kean, który rozpoczął swe występy shakespearowskie od Shylocka w r. 1814; intellektualny więcej nastrój epoki następnej wyrażają w grze swojej z kolei Macready, światły Sir Henry Irving i Forbes Robertson; wśród artystek generacye dawniejsze zachwycały z kolei Mrs Jordan i Miss Helen Faucit (Lady Martin), która swe intuicye aktorskie wypowiedziała także w książce o bohaterkach shakespearowskich (1885), — późniejszych cieszy niestarzejącym się temperamentem Miss Ellen Terry. W latach 1844—1862 Samuel Phelps w swym teatrze w przedmieściu Londynu Sadler's Wells wystawił niebywałą przedtem liczbę, bo aż trzydzieści dzieł Shakespeara; w naszych czasach z królewskim przepychem dekoracyjnym kwietniową rocznicę urodzin i śmierci poety kilku przedstawieniami jego utworów w *His Majesty's Theatre* peryodycznie święci Sir Herbert Beerbohm-Tree; w tych samych dniach pamiątkowych co roku nad brzegiem Avonu na scenie *Memorial Theatre* w Stratfordzie poezyi jego hołduje trupa Bensona, wyłącznie shakespearowskiej sztuce oddana. Brak teatrów o stałym repertuarze jednak, brak scen subwencyonowanych przez społeczeństwo, niezależnych od chwilowej łaski publiczności, stanowi przeszkodę, nie pozwalającą dramatom Shakespeara, a tem mniej współczesnych mu poetów, zająć na scenie narodowej tego miejsca, jakie się im należy. Brak chęci do łamania się z trudnościami językowemi wstrzymuje niejednego Anglika od gorliwszego studyum Shakespeara; wypadki polityczne, ekonomiczne i sportowe żywiej go przejmują, niż wrażenia literackie; zaś u ludzi o specyficznie literackiej umysłowości uwielbienie dla klasyków starożytnych, w systemie wychowania szkolnego tak obszerne zajmujących miejsce, zazwyczaj przeważa nad ciekawością głębszego poznania poezyi ojczystej; to też wśród nieobarczonej tem dziedzictwem klasycznego wykształcenia warstwy, a więc głównie wśród robotników w szerszem tego słowa znaczeniu, najwięcej może w dzisiejszej Anglii zapalonych czytelników Shakespeara spotkać można.

* * *

Shakespeare poza Anglią — to przedmiot, należący do historyi poszczególnych literatur; na międzynarodową o nim opinię decydujący wpływ miały w XVIII wieku głównie Francya, w XIX Niemcy; w XX jako równie ważny czynnik już obok nich stoi Ameryka.

We Francyi z końcem stulecia XVII Shakespeare był jeszcze prawie zupełnie nieznany: brak jego nazwiska w sławnym *Dictionnaire* Bayle'a (1697). Popularyzować literaturę angielską w swej ojczyźnie poczęli dopiero protestanccy emigranci francuscy, chroniący się do Anglii po odwołaniu edyktu nantejskiego. Pierwsze te usiłowania nikną jednak wobec doniosłej inicyatywy, jaką sławie Shakespeara na kontynencie europejskim dał Voltaire przez swe *Lettres philosophiques (Lettres sur les Anglois,* 1734), owoc pobytu w Anglii w latach 1726—8. Stosunek Voltaira do Shakespeara, kapryśnym z biegiem czasu podlegający zmianom, zaczyna się od zapału, wywołanego przedstawieniami Shakespeara w Anglii, a kończy rozpaczliwą obroną dogmatów klasycyzmu przeciw temu najazdowi literackiemu: *die ich rief, die Geister, werd' ich nun nicht los,* mógł o sobie powiedzieć, jak uczeń czarnoksiężnika u Goethego. Stara się tedy zrazu Voltaire w swej własnej twórczości dramatycznej dokonać podobnej syntezy, jak przed nim w Anglii Dryden; radby z jak najmniejszą szkodą dla klasycystycznych reguł teatru francuskiego wprowadzić jako element ożywczy to bogactwo akcyi, które trafnie uznaje za główną zaletę dramatycznego stylu angielskiego w porównaniu z francuskim. Jako wzrosłego w teoryach klasycyzmu ujmują go przedmiotem swym przedewszystkiem dramaty rzymskie Shakespeara: »Juliusza Cezara« naśladuje w tragedyi »Brutus«, potem w ściślejszej parafrazie »La Mort de César«; motywem ducha na sposób »Hamleta« posługuje się w tragedyach »Eryphile« i »Sémiramis«: na tej ostatniej Lessing krytycznie wykazał niezgodność klasycystycznego racyonalizmu z takimi efektami stylu romantycznego; temat »Zaïry« Voltaira ma wyraźne pokrewieństwo z »Otellem«; w »Tankredzie« są refleksy »Romea i Julii«; w tragedyi »Adélaïde du Guesclin« poeta jest pod wpływem shakespearowskich dramatów z historyi angielskiej; w »Mahomecie« korzysta z »Makbeta«. Zasadnicze pojęcie Voltaira o artyzmie Shakespeara w ostatecznej formie streścić można słowami, których w XIX wieku francuska krytyka użyła o Matejce: »ge-

nialny barbarzyńca« — i ta opinia nadawała ton całej krytyce europejskiej aż do epokowego protestu Lessinga. W duchu bardziej zbliżonym do naszych zapatrywań równocześnie z Voltairem pisał abbé Prévost; ale ani on ani kilku innych Francuzów, wyżej od Voltaira ceniących i trafniej może sądzących angielskiego poetę, nie ma w przybliżeniu tego europejskiego posłuchu. Do obalenia autorytetu voltairowskiego we Francyi istotnie przyczynił się dopiero La Place przez swoje tłómaczenia niektórych, a streszczenia innych dramatów Shakespeara, w połączeniu z teoretyczną obroną ich stylu (*Le Théâtre Anglois*, 1745): widoczny odtąd przewrót w opiniach krytycznych rozgoryczył Voltaira i zabarwił żółcią jego późniejsze sądy o Shakespearze: w roku 1764 wystosował nawet »Apel do wszystkich narodów Europy« w obronie francuskiego teatru przeciw dramaturgii angielskiej, a w dwa lata przed śmiercią, gdy wyszło nowe i obszerniejsze tłómaczenie Shakespeara prozą, z annotacyami, przez Piotra Le Tourneur, Voltaire w dwóch listach do Akademii francuskiej raz jeszcze ostrzega przed niebezpieczeństwami shakespearomanii dla smaku literackiego Francyi. W samej Akademii jednak następcą jego stał się Ducis, który przez swoje parafrazy dzieł shakespearowskich, chociaż skrępowane przesądami klasycyzmu, znowu stanowi znaczny postęp w popularyzacyi Shakespeara na scenie francuskiej: Talma tryumfował w »Otellu« Ducisa

U poprzedników wielkiej rewolucyi i ruchu romantycznego najwyraźniej znać zmianę w stanowisku wobec Shakespeara; zachwycają się nim i encyklopedyści z Diderotem na czele i sentymentalni zwolennicy Jana Jakóba Rousseau; w pismach Karola Nodier i pani Staël dostrzedz się już daje wpływ nowego shakespearyzmu niemieckiego; ale jeszcze Chateaubriand (1801) niewiele się zrazu oddala od zapatrywań Voltaira, a w latach 1821—3 Guizot, wydając na nowo tłómaczenia Le Tourneura, i młody Stendhal w rozprawce »Racine et Shakespeare« muszą głosić chwałę poety angielskiego w formie obrony przeciw niewygasłym przesądom klasycyzmu. Ich rówieśnik Lamartine w ostatnich latach życia (1865) nie bez voltairowskich zastrzeżeń pisze o Shakespearze. Manifestem prawdziwego kultu Shakespeara we Francyi jest sam program nowej romantycznej poezyi — teoretyczna przedmowa Wiktora Hugo do dramatu »Cromwell« (1827), pisana pod świeżem wrażeniem angielskich przedstawień Shakespeara w Paryżu. Wyrażonemu tutaj uwielbieniu dla Shakespeara pozostał Hugo wierny przez całe życie; naśladuje go w swych własnych dramatach, choć trudno retoryczno-deklamatorskiej naturze francuskiej zbliżyć się do stylu shakespearowskiego; syn poety, François-Victor Hugo, stał się jednym z najznakomitszych francuskich tłómaczy Shakespeara, i jeszcze jako przedmowę do jego tłómaczeń (1850—1867) ojciec swoim sposobem napisał istny hymn prozą na cześć angielskiego wieszcza.

Za Wiktorem Hugo w entuzyazmie dla Shakespeara idzie oczywiście cała gromada poetów romantycznych; subtelnością samodzielnego o poecie sądu wyróżnia się przedewszystkiem Alfred de Vigny, twórca parafraz »Otella« (1829) i »Kupca weneckiego«; głębsze zrozumienie żywotnych właściwości sztuki Shakespeara objawia także Musset, ulegając jej wpływowi we własnej twórczości teatralnej: komedya *Barberine* n. p. jest osnuta na temacie »Cymbelina«.

Na scenie francuskiej shakespearowski zapał romantyków nie odezwał się prawdziwie doniosłem echem; ani panującej do niedawna w teatrze przeróbki »Hamleta« przez Dumasa ojca i Pawła Meurice (1847), ani patetycznej deklamacyi aktorów, jak Mounet-Sully, w tej i innych rolach nie możemy uważać za prawdziwie intuicyjną interpretacyę Shakespeara; daleko bardziej do renesansowego ducha poety pośród romańskich jego przedstawicieli przez swą południową namiętność zbliżyli się artyści włoscy, jak Salvini — sławny w roli Otella — Rossi i Adelaïda Ristori. We Francyi jeszcze w latach 1909/10 przedstawienia nieskróconych dramatów Shakespeara w tłómaczeniach Ludwika de Gramont spotkały się z protestami nawet u poważnych krytyków literackich, jako coś zasadniczo obcego narodowi duchem i formą.

W samej literaturze francuskiej od czasów romantyzmu nie ponowiła się z równą potęgą fala wpływu shakespearowskiego; tak samo natomiast jak w innych krajach w XIX wieku badania historyczno-literackie nad Shakespearem stały się i we Francyi poważną gałęzią nauk filologicznych. Około połowy stulecia francuska krytyka shakespearowska jest pod wpływem filozoficznych spekulacyi komentatorów niemieckich, tak u Villemaina (1838) i w późniejszem dziele Guizota (1852); potężny indywidualny impuls nadał jej, tak samo jak wszelkim studyom angielskim

we Francyi, H.-A. Taine przez swą »Historyę literatury angielskiej« (1864), na imponującej, choć dla poznawczego użytku zbyt dogmatycznej syntezie zbudowaną; z badaczy tych i następnych dziesięcioleci na wyszczególnienie zasługują — po wcześniejszych znakomitych komentatorach, jak Gustave Planche, St.-Marc Girardin i Philarète Chasles (1851) — głównie A. Mézières (*Shakespeare, ses oeuvres et ses critiques,* 1860) i P. Stapfer (*Shakespeare et l'antiquité, Molière et Shakespeare,* 1879 etc.); na czele dzisiejszych stoi filolog-dyplomata J. J. Jusserand (*Histoire littéraire du peuple anglais,* II, 1904). Przez pośrednictwo umiejętnych fachowo tłómaczeń — E. Montégut (1868); najnowsze od r. 1908 wydaje G. Duval — filologia shakespearowska działa także na sam teatr; tak wspaniałe hołdy jednak, jak przedstawienie »Makbeta« dla nielicznego grona gości w komnatach i dziedzińcach wiejskiego zamku Maeterlincka (1910), pozostaną odosobnionymi dowodami czci dla poety u wybranych, najwykształceńszych jednostek narodu; prawdziwie popularną sprawą kult Shakespeara u najteatralniejszego z nowożytnych społeczeństw dotychczas się stać nie zdołał.

* * *

Najwięcej ze wszystkich narodów dla światowej sławy angielskiego poety uczynili Niemcy.

Pierwsza faza znajomości Shakespeara w Niemczech ma ten sam nie-literacki, aktualny charakter codziennej rozrywki, co w jego własnej ojczyźnie; dramaty jego i współczesnych mu poetów z końcem XVI wieku popularyzować zaczynają wędrujące trupy komedyantów angielskich w miastach i na dworach kontynentu europejskiego od Stockholmu i Kopenhagi do Gdańska, Królewca, Warszawy, Pragi, Wiednia, Innsbrucku i Grazu. W Niemczech grają po angielsku, potem coraz więcej i częściej po niemiecku; naśladują ich później powstające trupy niemieckie. Zbiory niemieckich wersyi dramatów angielskich wychodzą drukiem w latach 1620 i 1630. Przeróbki i ze względu na pierwotne przedstawienia w obcym języku i na temperament publiczności obliczone są przedewszystkiem na ukazanie oczom widza jak największego bogactwa wypadków na scenie, na uwydatnienie sytuacyi drastycznych i obfitsze, niż w samych oryginałach, urozmaicenie akcyi efektami nizkiej komiki. Pewien wpływ te przeróbki wywierają na rozwijający się równocześnie dramat niemiecki, choć uderzające podobieństwa do utworów angielskich n. p. u norymberskiego dramaturga Jakóba Ayrera († 1605) często zapewne tłómaczą się jedynie przez samodzielne korzystanie z tego samego nowelistycznego tematu, który także opracował Shakespeare lub inny Anglik; dopiero w następnej generacyi Andrzej Gryphius przez swą komedyę »Peter Squenz« (dr. 1658), której przedmiot jest identyczny z motywem przedstawienia rzemieślników ateńskich w »Śnie nocy letniej«, wyraźnie staje w szeregu parafrastów Shakespeara, licznych i gorliwych także we współczesnej Holandyi.

Znajomość literacka Shakespeara w Niemczech przez cały XVII wiek pozostaje przywilejem albo osób, które ją nabyły przez dłuższy pobyt w Anglii — jak elektor palatyński Karol Ludwig i poeta Weckherlin — albo jednostek wszechstronnie uczonych, jak Morhoff, który wspomina Shakespeara w swej encyklopedycznej poetyce (1682); dla braku jakiegoś wyobrażenia o Shakespearze w świadomości wykształconego ogółu jednak znamiennym jest faktem, że w polemice krytyków szwajcarskich, Bodmera i Breitingera (1721—41), przeciw racyonalistycznemu klasycyzmowi Gottscheda imię angielskiego poety — w formie »Sasper« — wprawdzie jest wspomniane, ale nie odgrywa on w ich argumentacyi bynajmniej tej roli, co Milton.

Pierwszego tłómaczenia z Shakespeara na język niemiecki — pierwszego na jakikolwiek język europejski — dokonał ambasador pruski w Londynie, Borck, przekładając pod wpływem Voltaira tragedyę »Juliusz Cezar« na modne wtedy wiersze aleksandryńskie (1741). Głównie dzięki temu tłómaczeniu budzi się zamiłowanie do Shakespeara u J. E. Schlegla, który, porównywając Shakespeara z Gryphiusem (1741), zupełnie po myśli klasycystów jego wady krytykuje, ale zarazem dostrzega piękności niewidzialne jeszcze dla przeciętnych ludzi epoki.

Odkrywcą prawdziwej wielkości Shakespeara dla Niemiec i całego kontynentu przez reakcyę przeciwko francuskim krytykom i wzorom stał się Lessing; rozpoczął studya nad Shakespearem jeszcze pod wpływem krytyki voltairowskiej, z czasem dopiero postąpił do lektury oryginału i samodzielnego sądu, aż wreszcie siedemnastym ze swych »Listów o najnowszej literaturze« (1759) sformu-

łował ostateczne swe przekonanie, że twórczość Shakespeara, jako w wielu swych cechach zbliżona do starych dzieł ludowego teatru niemieckiego, odpowiedniejszym jest wzorem dla narodowego dramatu niemieckiego przyszłości, niż tragedya francuska, — i że Shakespeare jako artysta dramatyczny istocie reguł swej sztuki w klasycznem ujęciu Arystotelesa lepiej czyni zadość, niż francuscy pseudoklasycyści. Tej syntezie uznania dla naczelnego wśród klasycznych autorytetów z uwielbieniem dla Shakespeara pozostał Lessing wierny i w dalszych swych pismach teoretycznych; w »Hamburgische Dramaturgie« (1767—8) kilkakrotnie w tym duchu poszczególne dramaty analizuje; w praktyce poetyckiej nigdy się bardzo do Shakespeara nie zbliża, zaś pod koniec życia — w dramacie »Nathan der Weise« — wyraźnie znów podlega wpływowi Voltaira. W krańcowość przeciwległą zasadniczemu niedostatkowi krytyki Lessinga, która podziwia w Shakespearze genialnego wykonawcę praw Arystotelesa, popada grupa ognistych rewolucyonerów poezyi niemieckiej, znana potomności pod nazwą dramatu jednego z nich — *Sturm und Drang;* ci bez analitycznego zastanowienia ślepo wielbią w Shakespearze twórczą siłę natury poetyckiej, nie krępowaną tradycyami lub prawidłami estetyki, których i dla własnej twórczości nie uznają; tak przyjaciel młodości Goethego, J. M. R. Lenz (1774). Głębszym od innych w tej rezygnacyi z rozumowej krytyki wobec elementarnych faktów twórczości Shakespeara jest poeta Gerstenberg, autor pięciu listów »o osobliwościach literatury« (1766—7); wszystkich zaś intuicyą przewyższa Herder, u którego świta nowożytna myśl ewolucyi; w jego broszurze *Von deutscher Art und Kunst* (1773) i innych pismach teoretycznych na miejscu dogmatyzmu, cechującego jeszcze Lessinga, staje krytyka historyczna; Herder pierwszy — jak po nim romantycy — odmiennymi warunkami czasu i miejsca tłómaczy odmienne prawa estetyczne twórczości tragików greckich z jednej a Shakespeara z drugiej strony.

Równolegle ze wzrastającym za sprawą tych wielkich krytyków wpływem sztuki shakespearowskiej na piśmiennictwo narodowe szło dalsze bezpośrednie uprzystępnienie dramatów Shakespeara dla niemieckiego czytelnika i widza: za francuskim przykładem La Place'a jeszcze w latach 1762—66 Wieland stworzył poczytne u całej generacyi tłómaczenie prozą 22 dzieł Shakespeara; gruntownie je przejrzał i uzupełnił w latach 1775—7 Eschenburg, a liczne inne wersye poszczególnych dzieł — jak »Makbet« Bürgera, poety »Lenory« (1783) — świadczą o intensywnym także popycie u czytającego ogółu.

Na scenie równocześnie Schröder, którego pobudziły do emulacyi angielskie laury Garricka, od r. 1776 począł wystawiać swe parafrazy dramatów shakespearowskich; według dzisiejszych pojęć bardzo swobodne, ale zawsze nie tak oddalone od oryginałów, jak francuskie Ducisa, stanowiły one jedyny możliwy naonczas kompromis między smakiem literackim epoki racyonalizmu a stylem Shakespeara; grane z powodzeniem w całym kraju od Hamburga do Wiednia, ustaliły nieprzerwane odtąd panowanie Shakespeara na scenie niemieckiej. W Wiedniu dzieło Schrödera z początkiem wieku XIX na jego jeszcze sposób, przez oględne adaptacye, dalej prowadzi dyrektor teatru Schreyvogel, przyjaciel młodego Grillparzera.

Goethe wstępuje w horyzont literatury shakespearowskiej przez deklaracyę przynależności do młodych burzycieli w poezyi i manifest ich entuzyazmu, jakim jest jego mowa na uczczenie pamięci Shakespeara w r. 1771, rozjaśniona refleksami wieszczych myśli Herdera; chaotyczny w budowie a pełen realistycznej siły dramat »Goetz von Berlichingen« (1771) jest typowym produktem tego rewolucyjnego pojmowania sztuki Shakespeara; rozważniej już daleko w »Egmoncie« (1778) korzysta Goethe z shakespearowskich sposobów uzmysłowienia atmosfery dziejowej; dojrzalsza znajomość dzieł poety zarówno jak przebyte we własnym rozwoju stadyum rousseauistycznego sentymentalizmu, panującego u całej generacyi, uzdolniły go potem do stworzenia przez analizę »Hamleta« w powieści »Wilhelm Meisters Lehrjahre« (1795/6) niezrównanego dotąd arcydzieła psychologicznej krytyki shakespearowskiej. Jako dyrektor teatru weimarskiego Goethe coraz wyłączniej kieruje się wykształconym przez podróż do Włoch klasycyzmem, który go z czasem od Shakespeara oddala: »Juliusza Cezara« — którego temat jeszcze w młodych rewolucyjnych latach (1774) dramatycznie parafrazować pragnął — wystawia w r. 1803 jeszcze z niewielu uproszczeniami; w swej wersyi »Romea i Julii« natomiast (1812) już robi znaczne zmiany, usuwając przedewszystkiem prawie zupełnie żywioł komiczny. Zajęcie się Goe-

thego Shakespearem wobec późniejszej przewagi klasyków w jego umyśle podtrzymują, a zarazem do uświadomienia sobie całego kontrastu między sztuką Shakespeara a starożytną dopomagają mu usiłowania romantyków; przez nie wywołana jest rozprawa »Shakespeare und kein Ende« (1813) i pośrednio także niejedna głęboka uwaga w rozmowach z Eckermannem; zajęte tu prawie wszędzie przez Goethego skrajne stanowisko czci dla Shakespeara głównie jako poety, a nie jako pisarza teatralnego, podziela do dziś wielu z najświatlejszych czytelników dzieł Anglika, którzy wprost nie lubią oglądać tych dramatów na scenie; stanowisko takie nie odpowiada intencyom, z jakiemi sam Shakespeare te dzieła pisał, a u Goethego jest jednym ze symptomów pewnej słabości instynktu dramatycznego, która koniecznie w parze idzie z głęboko i bogato refleksyjną naturą. Wyższość nad nim w intuicyjnem zrozumieniu specyalnie dramatycznych zalet Shakespeara miał Schiller, przez naturę zmysłem dramatycznym obdarzony; on też w dramatach swoich, szczególnie późniejszych historycznych, jak »Wallenstein« i »Tell«, nietyle świadomie naśladuje sposoby Shakespeara, ile z własnej siły za jego przykładem tworzy pełne życia figury. W teoretycznych zapatrywaniach na dramat Schiller podziela w późniejszych latach klasycyzm Goethego, i objawia to w idealizującej parafrazie »Makbeta« (1800), gdzie n. p. humorystyczny monolog odźwiernego (II, 3) zastępuje nabożną pieśnią poranną; że nie przeszkadza mu to cenić należycie absolutną wartość wszystkich części puścizny Shakespeara, najlepszym dowodem jego pomysł przedstawienia na scenie weimarskiej całego szeregu dramatów królewskich w jednym ciągu, — pomysł w teatrach niemieckich XIX wieku kilkakrotnie i wcześniej, niż we własnej ojczyźnie poety, ziszczony.

Wielką sprawę narodową z kultu Shakespeara w Niemczech zrobiła, i krytyce poety nowe tory wskazała grupa romantyków z braćmi Schleglami i Tieckiem na czele. Od artykułu, wywołanego przez analizę »Hamleta« w powieści Goethego »Wilhelm Meister«, rozpoczyna w r. 1796 w czasopiśmie Schillera »Die Horen« August Wilhelm Schlegel swe publikacye shakespearowskie; w tym samym roku Tieck, od kilku lat już zajęty Shakespearem, wydaje tłómaczenie »Burzy«; potem Schlegel z żoną Karoliną w latach 1797—1810 tłómaczy czternaście dramatów Shakespeara; resztę uzupełnia w latach późniejszych Tieck przy pomocy córki Doroty i hrabiego Baudissin. Wobec tego tłómaczenia, które jest arcydziełem odtwarzającej poezyi, nawet w swych błędach filologicznych trudnem do poprawienia, niknie znaczenie wielu następnych przekładów, choć zdobią je niepospolite nazwiska, jak Voss (1810, 1819—29), Dingelstedt, Jordan, Seeger, Simrock, Viehoff, Gelbke (1865—7), Bodenstedt, Freiligrath, Gildemeister, Herwegh, Heyse, Kurz, Wilbrandt (1867—71); także najnowszy niemiecki Shakespeare Gundolfa (1908 etc.) przez wymuszoną dosłowność na niekorzyść się różni od schleglowskiego pierwowzoru.

W teoretycznej krytyce shakespearowskiej romantyków — spopularyzowanej głównie przez wiedeńskie wykłady A. W. Schlegla (1808) — jest zasadniczy postęp i wobec bezkrytycznego entuzyazmu dawniejszych rewolucyonerów i wobec apryoryzmu klasyków: podnoszą w całej twórczości Shakespeara nie ślepe natchnienie, lecz świadomy celów artyzm; prawa tej twórczości z niej samej wysnuwają; w miejsce idealistycznego dualizmu klasyków — szczególnie Kantyanina Schillera — wyznają panteistyczny monizm i w jego duchu traktują formę dramatyczną Shakespeara jako organiczny składnik jego sztuki; jako wzór i autorytet wreszcie dla poezyi narodowej stawiają Shakespeara ostatecznie ponad Greków, tem wywołując opozycyę starego Goethego. Tieck, w swych estetycznych poglądach na Shakespeara mniej jasny od braci Schleglów i sprzecznymi zachwytami poruszany, zanadto też pochopny do przypisywania Shakespearowi dzieł anonimowych i wątpliwych, jednak przez gorliwe studyum i obfite tłómaczenia współczesnych Shakespearowi poetów dramatycznych znamienicie się przyczynił do postawienia jego postaci w należytem świetle historycznem.

Z wielkich mistrzów dramatu niemieckiego w XIX stuleciu Heinrich von Kleist najdoskonalej czynem urzeczywistnił ideały estetyczne romantyków, i dlatego stosunek jego do Shakespeara jest historyczną analogią do czci, jaką Goethe i Schiller otaczali wzory klasyczne. Grillparzer w swych pismach prozą najmądrzejsze może po Goethem poczynił spostrzeżenia nad Shakespearem, ale w twórczości poetyckiej co najmniej w równej mierze co shakespearowskiemu podlega wpływom Goethego i Schillera oraz arcydzieł teatru hiszpańskiego. W głębokości uwag o Shake-

spearze równać się z nim może przez swe wydane pośmiertnie studya shakespearowskie (1871) Otto Ludwig, którego dramaty w psychologii i charakterystyce istotniej może niż cokolwiek innego na nowszej scenie niemieckiej wzorowane są na dziełach Shakespeara. Hebbel w swym tragicznym na świat poglądzie więcej zależny jest od spekulacyi Hegla i tragedyi greckich, niż od Shakespeara lat hamletowskich. Wielki liryk Heine w listach z nad Tamizy i w rozprawie *Shakespeares Mädchen und Frauen* z uniesieniem głosi chwałę wieszcza. Losem Shakespeara, jak wszystkich uznanych wielkości, jest, że wszystkie z kolei nowe stronnictwa i kierunki w życiu literackiem zarówno jak społecznem wogóle, jako autorytet dla swych dogmatów przywłaszczyć go sobie usiłują. Nie brakło też w Niemczech i po Tiecku niejednej ponownej fali takiego partyjnego entuzyazmu dla Shakespeara; prawie równie bezkrytycznym, jak niegdyś *Sturm und Drang*, w swem uwielbieniu dla Shakespeara jest w XIX wieku obłąkany geniusz Ch. D. Grabbe; a równie znamienny objaw w dobie najnowszej stanowi wielce stylizowane tłómaczenie »Sonetów«, przesadzające ich sensytywność i niezrozumiałość, przez poetę-symbolistę Stefana George (1909).

Do najświetniejszych rozdziałów w dziejach sławy Shakespeara należy jego historya na scenach teatrów niemieckich XIX wieku; wystarczy wyszczególnić tak wspaniałe w niej karty, jak przedstawienia w Düsseldorfie pod reżyseryą poety Karola Immermanna (1834–7); – jak obchód trzechsetlecia urodzin poety w Weimarze (1864) z pierwszą kompletną seryą dramatów królewskich na scenie w przeróbkach Dingelstedta, które wydelikacony odtąd pietyzm dla poety już dziś rażą swą swobodą; — jak dalej współczesny z angielskimi tryumfami Irvinga nowy renesans Shakespeara w przedstawieniach trupy dworskiej w Meiningenie od r. 1874; — jak wreszcie poczynający się od dyrekcyi Laubego wiek heroiczny wiedeńskiej sceny dworskiej, gdzie aktorzy jak Sonnenthal (król Lir), Baumeister (Falstaff), Lewinsky (Ryszard III), pani Wolter (lady Macbeth), Józef Kainz (Ryszard II) dla wyobraźni całej generacyi i wielkiego odłamu narodu klasycznie wcielali postacie shakespearowskie. Jeszcze Tieck i teoretycznie — np. w noweli »Der junge Tischlermeister« — i praktycznie — np. jako reżyser sławnego przedstawienia »Snu nocy letniej« przed Fryderykiem Wilhelmem IV — dążył do przywrócenia nowożytnej scenie dekoracyjnej prostoty teatru shakespearowskiego; niejednokrotnie odtąd powtarzano ten sam eksperyment; popularną do pewnego stopnia stała się tylko scena shakespearowska w Monachium, zainaugurowana w r. 1889; na przeciwnym biegunie, jak Beerbohm Tree w Anglii, stanęli w Berlinie Max Reinhardt i Ferdynand Bonn przez swe głośne przedstawienia cyrkowe, bogate w ludzi, konie i przepych akcesoryów, a ubogie w autentyczny tekst poety.

Naukowa krytyka Shakespeara w Niemczech po romantyzmie przeszła, jak całe życie intelektualne, przez okres przemożnego wpływu filozofii Hegla; pod jej wpływem Ulrici (1839), Gervinus (1849), Kreyssig (1858) i Vischer (w wydanych pośmiertnie wykładach, I—VI, 1899—1905) zbyt wiele się w dramatach poety dopatrywali jednolitych tendencyi moralnych i spekulacyi historyozoficznych; ten teleologiczno-dydaktyczny apryoryzm pozostał właściwym i nowszym usiłowaniom, czy to nad prawidłami budowy jego dramatów — H. Bulthaupt, *Dramaturgie des Schauspiels*, II, 1883, [6]1898, — czy nad psychologią jego charakterów — W. Wetz, *Die Menschen in Shakespeares Dramen*, [2]1897, — czy wreszcie nad poszczególnemi zagadnieniami, wśród których najbardziej fascynujące przedstawia tajemnicza osoba Hamleta; w jej interpretacyi odstąpiono wielokrotnie od wskazanej przez Goethego drogi; szczególnie odkąd Kuno Fischer (1896) rzucił określenie jego ducha jako *Phantasie-Genie*, roi się od komentarzy i monografii, przestawiających Hamleta jako geniusza i bohatera czynu (H. Türck, *Der geniale Mensch*, [7]1910). Reakcyę zdrowego, ale bardzo nie-poetycznego rozumu przeciw konstruktywnym zachwytom reprezentuje już wielce realistyczny krytyk Rümelin (1866); dowcipny wyraz dał jej filistyński komedyopisarz, R. Benedix, przez swój protest *Die Shakespeareomanie* (1873).

W ostatnich dziesięcioleciach syntetyczna krytyka Shakespeara przeważnie się wypowiada w dziełach o osnowie biograficznej, zajętych problemami związku między twórczością poety a jego osobą i otoczeniem; sensacyjny impuls nadał jej przez śmiałe tego rodzaju kombinacye Duńczyk Jerzy Brandes w swem dwutomowem dziele (1896). W Niemczech szereg nowszych krytycznych biografów rozpoczyna płodny badacz i popularyzator innych także klasyków angielskich, Karol Elze (1876); za nim, by wymienić zna-

czniejsze tylko lub popularniejsze zjawiska, idą: M. Koch (1885), B. ten Brink (1893), A. Brandl (1894), G. Sarrazin (I 1897, II 1906; studya nad rozwojem stylu Shakespeara); L. Kellner (1902); R. Hessen (1903); R. Genée (1905); M. I. Wolff (2 t., 1908/9). Równolegle z krytyką biograficzno-literacką rozwijało się w Niemczech potężnie studyum językowe i tekstualne dzieł Shakespeara w oryginale: mistrzami tego działu filologii shakespearowskiej stali się Mikołaj Delius przez annotowane wydanie angielskiego tekstu Shakespeara (1854—61), w dwutomowej formie wielokrotnie przedrukowywane, — i Aleksander Schmidt, twórca używanego także przez Anglików słownika shakespearowskiego ([1]1874, [2]1902); wierszowanie poety po niemiecku opracował W. König (1884), gramatykę jego języka napisał W. Franz ([3]1909) a wymowę historycznie przedstawił W. Viëtor (1906). Centralny organ zyskały niemieckie badania nad Shakespearem za sprawą utworzonego na trzechsetlecie jego urodzin towarzystwa shakespearowskiego *(Deutsche Shakespeare-Gesellschaft)* w jego rocznikach, które prócz artykułów zawierają wyczerpującą peryodyczną bibliografię wszystkiego, co się o Shakespearze w świecie pisze; do popularyzacyi poety w Niemczech przyczyniło się Towarzystwo przez kilka wydań niemieckiego tekstu; z tych jednotomowe przez znakomitego krytyka i dramaturga W. Oechelhäusera rozeszło się w przeszło 30 nakładach. Innem ogniskiem badań nad okresem shakespearowskim stała się serya *Materialien zur Kunde des älteren Englischen Dramas,* którą od r. 1902 wydaje prof. W. Bang w Louvain. Encyklopedyą dzisiejszej wiedzy o dramacie angielskim epoki Shakespeara jest IV tom *Geschichte des neueren Dramas* prof. W. Creizenacha (1909), a zasłużonym hołdem dla wybitnego udziału Niemców w rozsławieniu i zbadaniu angielskiego poety poparty obszerną bibliografią rozdział germanisty-Anglika, J. G. Robertsona, *Shakespeare on the Continent* w zbiorowej historyi literatury narodowej *(Cambridge History of English Literature,* V, 1910).

* * *

Nową anglosaską ojczyznę znalazł Shakespeare za oceanem. Badania nad jego twórczością w Stanach Zjednoczonych Ameryki w początkowych stadyach z natury rzeczy zależne są głównie od angielskich: znakomity wydawca i komentator R. Grant White ([1]1857—60, [2]1859—65) na niekorzyść swej pracy zbyt ufnie polegał na sfałszowanych poprawkach u Colliera. W nowszych czasach nauka amerykańska jest pod silniejszym wpływem niemieckiej; tryumfem pilności i drobiazgowej sumienności, nabytej w szkole filologów niemieckich, jest niezbędne obok Schmidta i oxfordzkiego słownika narzędzie leksykografii shakespearowskiej, jakie stworzył Amerykanin J. Bartlett w swej konkordancyi czyli alfabetycznym indeksie wszystkich słów w dziełach poety (1894); przedewszystkiem zaś Ameryka wydaje od r. 1871 to, co naszej generacyi zastąpi encyklopedyczne wydanie Malone'a, mianowicie *New Variorum Edition* przez Furnessów, ojca i syna, którzy około tekstu dramatów gromadzą całą masę materyału komentatorskiego, jaką pokolenia badaczy shakespearowskich wytworzyły. Poza tem pomnikowem dziełem zarówno amerykańskie towarzystwa shakespearowskie (w Nowym Yorku i Filadelfii), jako też liczne uniwersytety poszczególnych Stanów, bogato wyposażone munificencyą prywatną, dają pole zorganizowanej pracy badawczej; z jednego z tych młodych uniwersytetów (Lincoln, Nebraska) wyszedł odkrywca pogrzebanych dotąd w angielskiem archiwum państwowem *(Record Office)* cennych dokumentarnych przyczynków do biografii i karyery teatralnej poety, prof. Ch. W. Wallace *(Shakespeare, the Globe and Blackfriars,* 1911). Także wśród literackich i estetycznych krytyków Shakespeara nie tylko uczeni amerykańscy — H. N. Hudson (1848, 1872), E. P. Whipple (1869), W. J. Rolfe (wyd. 1870, biogr. 1904), T. R. Lounsbury (1901 etc.), G. P. Baker (1907), F. E. Schelling *(Elizabethan Drama,* 1908) — ale przedewszystkiem poeci-essayiści, jak James Russell Lowell przez szkice (1864, 1870, 1871) i Sidney Lanier przez zebrane pośmiertnie artykuły *(Shakspere and his Forerunners,* 1902), pokaźne zajęli miejsce.

Na scenie amerykańskiej losy Shakespeara podobnie jak w Anglii nie są świetne wskutek analogicznych niekorzystnych warunków, a więc głównie braku teatrów repertuarowych; wśród aktorskich interpretów na wyszczególnienie zasługują w XIX wieku E. Forrest oraz Edwin Booth, partner naszej Modrzejewskiej, której talent pokonał przeszkody obcego języka ku zadziwieniu nie tylko Amerykanów, ale wybredniejszych od nich Anglików.

Niestety, Ameryka także stała się ojczyzną grasującej dziś i w Europie bardzo uporczywie aberracyi shakespea-

rowskiej, mianowicie twierdzeniu, że dramaty, pod imieniem Shakespeara zachowane, napisał wielki filozof i prawnik Bacon. Tę odtąd w setkach książek i w najdziwaczniejszych odmianach propagowaną teoryę pierwsza sformułowała descendentka Bacona, Miss Delia Bacon, w r. 1856; o dalszych na ten temat fantazyach dobrze informuje E. Sieper w popularnej książeczce: *Shakespeare und seine Zeit* (serya *Aus Natur und Geisteswelt*, nr. 185, Lipsk, Teubner, 1907). Dotychczas nie udało się Baconistom różnego autoramentu ani przytoczyć żadnych faktycznych i przekonywujących dowodów na swe przypuszczenia, ani też obalić dowodzącej na korzyść Shakespeara siły tych faktów biograficznych i literackich, które i niniejszy szkic czytelnikowi podaje.

BURZA


BURZA.

Na przeciwległych biegunach twórczości dramatycznej Shakespeara stoją dwie jego baśnie fantastycze: »Sen Nocy Letniej«, cudowny kwiat igrającej swobodnie wyobraźni młodzieńczej, i »Burza«, bilans poetycki z doświadczeń i przejść wieku męskiego; tam elfy, jak piłką, bawią się afektami ludzkimi, tu służą mądremu człowiekowi do wykonania szlachetnych zamiarów. W obu dramatach obok istot powietrznych stoją naprzeciwko siebie dwa światy ludzkie: królewska grupa pięknych, wytwornych w słowie, uczuciu i czynie, — i pozioma gromadka głupich, nieokrzesanych, brutalnych. Oba dzieła należą do najkrótszych poety, oba zamykają swą akcyę w ciasnej przestrzeni czasu i miejsca; w obu jest więcej tańca, muzyki [1]), rymowanych piosenek, niż gdziekolwiek indziej; w obu jest »dramat w dramacie«, przedstawienie okolicznościowe, i w obu dla uczczenia związku małżeńskiego w gronie dostojnych osób utworu. Ta ostatnia okoliczność też — małżeństwo królewskie jako środkowy motyw dzieła — w obu wypadkach dała podstawę do przypuszczeń, że utwory były pisane, względnie adaptowane [2]) dla uświetnienia ja-

---

[1]) W zbiorze muzyki, drukowanym w r. 1660, zachowały się nam melodye współczesnego Shakespearowi kompozytora R. Johnsona do pieśni Aryela: »Twój ojciec leży w głębi fal« (I, 2) i »Będę miód ssał razem z pszczółką« (V, 1).

[2]) Fleay przypuszczał, że przedstawienie mitologiczne, urządzone przez Prospera na cześć młodej pary (IV, 1), nie łączące się organicznie z treścią dramatu, nie pochodzi od Shakespeara, lecz było dorobione przez Beaumonta lub innego młodszego poetę dla okraszenia utworu, gdy później miał być wystawiony na dworze czy na jakiemś weselu.

Odmówiono także Shakespearowi autorstwa epilogu, w którym Prospero tak epigramatycznie miesza głębokie myśli swej roli z konwencyonalnymi zwrotami aktora, proszącego o pobłażliwość i oklaski: Grant White dopatrywał się tu tej samej ręki — jego zdaniem nie-sha-

kiegoś dworskiego lub szlacheckiego wesela; w kronice rodów jednak, których losy byłyby mogły przypuszczalnie natchnąć poetę, nie udało się znaleźć takiego wypadku o dacie zgodnej z prawdopodobnym czasem powstania »Snu nocy letniej« i »Burzy« [1]).

Co do daty »Burzy«, której druku nie posiadamy przed pośmiertnem wydaniem zbiorowem, to nie ulega wątpliwości, że głęboka mądrość Prospera, oraz dojrzała elastyczność wiersza, prawie że rozsadzanego miejscami przez natłok myśli i obrazów, — to cechy dzieła z ostatnich lat poety. Na luźnych kartkach, które w księgach zapisków rachunkowych o uroczystościach dworskich znalazł w roku 1842 Piotr Cunningham, a których autentyczność dopiero w r. 1911 ostatecznie stwierdził Ernest Law, wśród notatek o ośmiu dramatach pana »Shaxberd«, granych przed dworem królewskim, znajduje się »Burza« pod dniem WW. Świętych *(Hallomas nyght)* roku 1611. W tym lub poprzednim roku prawdopodobnie dramat powstał, gdyż z drugiej strony wiadomości o pewnych przygodach żeglarskich, może odzwierciedlonych w utworze, rozeszły się po Londynie w latach 1609 i 1610.

Ten szczegół przenosi nas do najtrudniejszej w tym wypadku i nierozwiązanej jeszcze ostatecznie kwestyi źródeł autora. W roku 1609 burza na wodach amerykańskich rozpędziła flotyllę angielską, której wodzem był Sir George Somers, a celem wyprawy — kolonizacya Wirginii. Ocalona prawie cudem załoga okrętu admiralskiego, odciętego od innych, żyła przez rok na jednej z wysp bermudzkich, o których u Shakespeara wspomina Aryel (I, 2). Z kilku sprawozdań o tych wypadkach jedno szczególnie, które wydał w październiku r. 1610 Sylwester Jourdan, dostarczyć mogło poecie materyału do pierwszej sceny pierwszego aktu i do opisów piękności i urodzajności wyspy w pierwszej scenie drugiego; inny kronikarz wyprawy, William Strachey w r. 1612, pewne rysy może już czerpie z samego dzieła Shakespeara.

Jourdan dobitnie zaprzecza rozpowszechnionym wierzeniom o czarodziejskich sprawach jakichś nadprzyrodzonych istot na wyspach bermudzkich; ani u niego ani w całej reszcie obszernej współczesnej literatury o wyprawach morskich nie mógł Shakespeare znaleźć tematu właściwej akcyi swego dzieła. Dla jej wyjaśnienia szukano niejednokrotnie analogii historycznych: pokazało się, że istniał z końcem XV wieku król neapolitański imieniem Alonzo z synem Ferdynandem; że książę medyolański (imieniem Maksymilian) pozbawiony został księstwa przez króla francuskiego; że brat księcia rościł sobie pretensye do tronu; że domy neapolitański i medyolański zjednoczone były przez małżeństwo Alonza (nie jego syna) z księżniczką Sforza; że Alonzo, za namową byłego księcia Medyolanu strącony z tronu przez króla francuskiego, żył jakiś czas na wyspie Ischia, zaś w r. 1495, oddawszy władzę synowi, udał się na Sycylię, gdzie wśród samotnych studyów życia dokonał; że wreszcie Prospero Adorno, namiestnik Genui z ramienia księcia Medyolanu, wskutek intryg z królem neapolitańskim upadł w r. 1478. Takie dane mógł Shakespeare znaleźć w angielskiej »Historyi Włoch« W. Thomasa; ale niema tu ścisłych podobieństw. Równie ogólnikowe tylko są analogie, które wykrył J. Caro, między »Burzą« a wyprawą cesarza Henryka IV na Litwę i Ruś w roku 1390. Nie brakło także zjawiska stałego szczególnie w angielskiej krytyce wszystkich dramatów Shakespeara, a więc usiłowań nad powiązaniem treści dzieła ze współczesną historyą narodową: to tłómaczono całą »Burzę« jako alegoryę polityczną; czarownica Sycorax miała oznaczać zmarłą królowę Elżbietę; to znowuż utożsamiano Prospera czy z królem Jakóbem Stuartem, uczonym pedantem, autorem obszernego traktatu o demonach i czarach, czy ze sławnym w całej Europie ze swych eksperymentów alchemicznych monarchą-dziwakiem, Rudolfem II austryackim.

Do jakiegoś literackiego źródła fabuły zbliża nas spostrzeżenie, uczynione już przez niemieckiego romantyka Tiecka, że z dziełem Shakespeara w całym wątku akcyi wiele ma wspólnego utwór dramatyczny zmarłego w roku 1605 notaryusza Jakóba Ayrera, p. t. »Die schöne Sidea«; czy i jaką rolę pośredniczącą między obu dramaturgami odegrali wędrujący po Niemczech komedyanci angielscy, niewiadomo. Że jednak oba utwory sprowadzać należy — bezpośrednio czy pośrednio — do jakiejś wspólnej pod-

---

kespearowskiej — co w epilogach do drugiej części »Henryka IV« i do »Henryka VIII«.

[1]) »Burza« figuruje w oficyalnym spisie czternastu dramatów różnych autorów, jakie odegrała na dworze królewskim trupa shakespearowska z okazyi zaślubin córki króla Jakóba, Elżbiety, z elektorem Palatynatu (późniejszym »królem zimowym«) w roku 1613.

stawy nowelistycznej, o tem zdaje się świadczyć fakt, iż także hiszpański dramat Calderona *En esta vida todo es verdad y todo es mentira* (»W tem życiu wszystko prawdą, wszystko złudą«) zawiera wiele charakterystycznych motywów »Burzy«. W innem hiszpańskiem dziele, rozległej powieści *Espejo de Principes y Caballeros* (»Zwierciadło władców i rycerzy«, 1562), tłómaczonej na angielskie w latach 1578—1601, znajduje się wiele poszczególnych momentów akcyi shakespearowskiej, ale rozrzucone są po całych dziewięciu tomach. Daleko ściślejsze podobieństwo w całej osnowie z Shakespearem i Ayrerem łączy, jak w r. 1907 wykazał Dr. G. Becker, inny jeszcze utwór hiszpański, mianowicie jedną z nowel w zbiorze p. t. *Noches de Invierno* (»Noce zimowe«), który w r. 1610 wydał Antonio de Eslava. Do kształtów tematu w dziele Shakespeara opowieść Eslavy o tyle bardziej zbliżona jest, niż dramat Ayrera, że u Hiszpana magik, odpowiadający shakespearowskiemu Prosperowi, znalazł schronienie w zamku kryształowym na dnie morza, a nie, jak u Niemca, w lasach; u Eslavy także mędrzec ma od początku intencyę połączenia młodej pary, — u Ayrera chodzi mu tylko o to, by przeciwnika pozbawić syna, zaś jego Miranda wbrew woli ojca ucieka z Ferdynandem; u Eslavy, jak u Shakespeara, czarodziej wzbudza burzę morską: ten motyw jednak w noweli pozostaje bez następstw dla akcyi; daje starcowi tylko sposobność do dłuższej mowy o swoich krzywdach; główny jego przeciwnik już nie żyje, i pojednanie nastąpić nie może; największe wogóle różnice między wszystkiemi trzema wersyami zachodzą co do początku i zakończenia akcyi; jednakim na końcu jest tylko fakt małżeństwa młodej pary. Z Ayrerem bliższe niż z Eslavą podobieństwo łączy Shakespeara w pewnych drobnych szczegółach, np. w nałożeniu na Ferdynanda pracy noszenia drewien (III, 1), oraz w sztukach magicznych Prospera, choć ten u Ayrera prócz istot jak Aryel lub Kaliban ma w swej służbie także normalnych ludzi, a umiejętność jego wykonywa także córka. Tylko u Shaspespeara spotykamy motyw sojuszu brata-wroga z władcą obcego państwa.

O ile te wszystkie analogie nie doprowadziły jeszcze do odkrycia bezpośredniego źródła całej fabuły shakespearowskiej, o tyle namnożyło się z biegiem czasu dowodów na rozległe oczytanie Shakespeara w postaci prawdopodobnych literackich wzorów dla poszczególnych scen, deklamacyi i pieśni »Burzy«. Tak sam epizod burzy na morzu, od którego się zaczyna utwór, prócz drugiej burzy u Shakespeara (w »Peryklesie«, III, 1) przypomina burzę i w powieści Rabelaisa[1]) *Gargantua* (księga IV, rozdz. 18—22) i w epopei Ariosta »Orlando«, tłómaczonej na angielskie w r. 1591 (pieśń XLI); — wywody Gonzala o idealnem państwie (II, 1) są parafrazą ustępu w *Essays* Michała Montaigne'a, wydanych w tłómaczeniu angielskiem przez Włocha Jana Florio w r. 1603 (I, 30); — sławne myśli Prospera o znikomości wszech rzeczy ziemskich i marności życia (IV, 1, — wiersze wypisane na pomniku Shakespeara w opactwie westminsterskiem) znajdujemy w dosłownie podobnem ujęciu w klasycystycznej tragedyi Will. Aleksandra hr. Stirlinga p. t. *Darius* (1603); — apostrofa Prospera do »sylfów pagórków, strug, jezior i gajów« (V, 1) ma wzór w »Metamorfozach« Owidyusza (VII, 197); — pierwsze słowa Aryela w dramacie (I, 2), oświadczające gotowość do czarodziejskich usług, mają pewne podobieństwo do słów Satyra w uroczym dramacie maskowym młodszego kolegi-poety Fletchera *The Faithful Shepherdess* (»Wierna pasterka«, V, 5), granym około r. 1610; — zaś w piosnce Aryela w tejże scenie »Pójdź tu, drużyno hoża, Na cichy ten brzeg morza...« — podobnej w słowach do kilku wierszy (345—350) epickiego fragmentu Krzysztofa Marlowa »Hero i Leander« — może ostatni raz w poezyi Shakespeara rozlega się dalekie echo boskich pień mistrza i nauczyciela jego młodocianej twórczości.

Że w postaci Prospera dał nam Shakespeare portret własny z lat dojrzałej po walkach i zwątpieniach, łagodnej rezygnacyi i ustalonej ostatecznie mądrości życiowej, — to myśl, która każdemu prawie czytelnikowi »Burzy« nasuwać się musi; czy jednak utwór ma jeszcze ściślejsze znaczenie autobiograficzne, czy magika Prospera to czarodziejska sztuka poety, a jego pożegnanie ze swymi czarami (V, 1) wypowiada intencyę zakończenia na »Burzy« twórczości dramatycznej, — to już wątpliwsze. Rozmaicie sobie w takim biograficznym sensie alegorycznie tłómaczono poje-

[1]) Aluzyę do rabelaisowskiego bohatera, świadczącą, że Shakespeare znał utwór (spopularyzowany zresztą w ówczesnej Anglii przez różne parafrazy), spotykamy w ustach Celii w komedyi »Jak się wam podoba« (III, 2). Por. także »Stracone zachody miłosne« (Holofernes).

dyńcze szczegóły całej fantasmagoryi: Kaliban miał przedstawiać to ową niekulturalną publiczność parterową, którą Hamlet (III, 2) gardzi, z jej nizkimi instynktami i wymaganiami wobec poety i aktora, to znowuż nawet nieokiełznany, dziki geniusz Marlowa, bezpośredniego poprzednika Shakespeara w królowaniu na scenie — Kaliban, choć potwór postacią i popędami, mówi w dramacie wciąż pięknym, melodyjnym wierszem i objawia pewną wrażliwość na zmysłowe piękno świata, n. p. w opisie tajemniczych »dźwięków i gwarów« na wyspie (III, 2); — Miranda w tem zrozumieniu dzieła wyobrażałaby oczywiście poezyę dramatyczną angielską w tej dziewiczej piękności, jaką przyoblekł ją twórczy geniusz Shakespeara, zaś zdradzieccy przeciwnicy Prospera mogliby być niewyraźnymi symbolami jakichś literackich antagonistów i rywalów.

Jeżeli takie osobiste i literackie sposoby wyłożenia »Burzy« za istotną ostoję mają prawie wyłącznie postać Prospera, to znowuż interpretacye polityczne i społeczne grupują się głównie wokoło tajemniczej figury »dzikiego i niekształtnego niewolnika« Kalibana, przez pijaków poczytywanego za dziwoląga i wpół-rybę. Oczywistym dla każdego znowuż jest tylko ogólny fakt, że warunki, wśród których odbywała się kolonizacya nowo odkrytych krajów na dalekim Zachodzie, i cuda przyrody i życia ludzkiego w tych krajach, pewne literackie odbicie w »Burzy« znajdują. Czy publiczność shakespearowska uświadamiała sobie to, co my dziś przyjmujemy za najprawdopodobniejszą wśród różnych etymologii nazwy Kalibana, mianowicie że jest anagramem słowa »kanibal«; — czy przypominali sobie najwcześniejsi czytelnicy Shakespeara, że nazwa ojca Kalibana, Setebos, to imię bóstwa Patagończyków, zapisane w kronice wyprawy Magelhaesa w encyklopedycznem dziele Anglika R. Edena o podróżach (1577); — czy, jednem słowem, Kalibana wprost utożsamiać należy z tubylczą ludnością zamorskich krain, — orzec trudno. Ale trudno także oprzeć się przypuszczeniu, że odzywa się z całego dzieła jakby głos krytycznej, potrosze satyrycznej reakcyi przeciw rojeniom, spłodzonym w mózgach współczesnych przez wieści o tropicznych światach i ich ludziach. Wielkie odkrycia geograficzne wskrzesiły stare spekulacye platońskie o idealnem państwie; za igraszką fantazyi humanistycznej Tomasza Morusa, »Utopią« (tłómaczoną na język angielski przez R. Robynsona, 1551), poszły liczne tego rodzaju produkty systematyczniejsze i poważniejsze; podobnie, jak później raz jeszcze w XVIII wieku, pod wpływem Jana Jakóba Rousseau, szerzyć się poczęła sentymentalna wiara w doskonałość człowieka w »stanie natury«; Lope de Vega w kilku swoich dramatach wprowadza na scenę postać »szlachetnego dzikiego«; Montaigne nakreślił idealny jego portret w ustępie, z którego, jak widzieliśmy, korzysta Shakespeare w wywodach Gonzala: już w tem miejscu drwiny Sebastyana i Antonia są zapewne protestem rozumu samego poety, i jako taki protest pojmować można cały stosunek Prospera do Kalibana. Że Prosperowi byt na odludnej wyspie ułatwiają zdobycze intelektu ludzkiego, złożone w jego księgach magicznych, — że czysta, niezaprawiona natura ludzka u Kalibana okazuje się zgoła nie anielską, — to jakby apologia cywilizacyi przeciw fantazyom, przeczącym jej wartości. Wiekuista i konieczna nierówność między ludźmi jako założenie ustroju społecznego wyobrażona być może przez odległość między Prosperem a Kalibanem; nie hasło rewolucyjnej »wolności« — rozlegające się u Shakespeara tylko z ust pijanych (II, 2), lecz pożyteczna służba pod kierownictwem wysokiej potęgi intelektualnej jest przydatnym ideałem społecznym. Takie zrozumienie »Burzy« w czasach, gdy sobie duszę ludzką wyobrażano poprostu jako złożoną z przymiotów, wolno było psychologicznie uogólniać w tej formie, że Prospero, to myśl ludzka, Aryel — jej praktyczny, twórczy pierwiastek, Miranda — sztuka, jako najszczytniejszy jej wytwór, a Kaliban — przeciwważące górny jej lot instynkty zwierzęce. Stąd krok już tylko do metafizycznej syntezy, według której przeciwieństwo między Prosperem a Kalibanem — to jeden więcej symbol bezustannie dręczącej ludzkość zagadki, jaką stanowi ciągła w naszym świecie walka pierwiastka złego przeciw dobremu, który, choć może w ostatecznym obrachunku zwycięski, stałej egzystencyi tamtego zapobiedz nie może.

Z pobłażliwym uśmiechem pono, jak wszyscy wielcy poeci, sam Shakespeare byłby na wszystkie takie wysiłki nad głębszem zrozumieniem swego dzieła odpowiedział, że te i wiele innych jeszcze myśli nawpół świadomie towarzyszyło mu przy tworzeniu, choć żadnej z nich w systematyczną alegoryę ująć nie miał zamiaru; — i byłby kazał oddawać się swobodnie tej radości, którą tyle już pokoleń widzów i czytelników napawa rozkoszne bogactwo

eterycznej wyobraźni i czarująca melodya recytacyi i piosenek — jedno i drugie mimo wieku i pogłębienia refleksyi w tem dziele lat późnych niemniej świeże i urocze, niż w młodzieńczym »Śnie nocy letniej«. Że istotnie od samego początku świetność i obfitość egzotycznych kształtów i kolorów nieprzeparcie ujmowała sobie ogół publiczności, dowodem już w r. 1614 zgryźliwa aluzya zazdrosnego o sukces Ben Jonsona we wstępie do komedyi »Jarmark św. Bartłomieja« *(Bartholomew Fair),* gdzie pod pozorem tłómaczenia się przed publicznością podnosi raczej jako zaletę swego »Jarmarku«, iż niema wśród jego osobliwości »potwornego niewolnika« *(servant-monster),* i z przekąsem racyonalisty mówi o tych, co tworzą »Powieści« (zimowe), »Burze« i »tym podobne błazeństwa« *(drolleries).* Nieprzerwanej w następnych stu latach popularności »Burzy« dowodzą przeróbki i opracowania. W roku 1622 młodszy kolega Fletcher zużytkował kilka głównych motywów shakespearowskiego dzieła w bajce dramatycznej o Amazonkach, p. t. *The Sea Voyage;* w r. 1638 Sir John Suckling, typowy poetycki przedstawiciel dworu Karola I Stuarta, odkopiował sceny miłosne między Ferdynandem a Mirandą w swym folklorycznо-fantastycznym dramacie *The Goblins;* w r. 1667 równie typowi słudzy wyuzdanej Muzy teatralnej po-rewolucyjnego okresu Stuartów, Davenant i Dryden, zbrukali zmysłowością i wątpliwie wzbogacili dodatkowymi pomysłami »Burzę« w parafrazie, p. t. *The Enchanted Island;* a w r. 1797 jeszcze F. G. Waldron odważył się na bardzo dziecinny w swych komplikacyach »dalszy ciąg« dramatu.

Do umysłowości czasów najnowszych silniej może od fantastycznych akcesoryów przemawia myślowa treść »Burzy«, i dlatego te trzy owoce jej lektury, jakie w literaturze XIX wieku wyszczególnić wypada, mają charakter czysto rozumowy. W roku 1864 wielki piewca intelektualizmu nowożytnego, Robert Browning, w dumaniach Kalibana o swym demonicznym ojcu Setebosie — *Caliban upon Setebos, or, Natural Theology in the Island* (w zbiorze poezyi, p. t. *Dramatis Personae)* — przedstawił, jak w umyśle pierwotnym wobec kaprysów losu i chaotycznych zjawisk żywiołowych krystalizuje się pojęcie o jakiejś istocie boskiej, zupełnie na sposób ludzi prymitywnych kierowanej popędami i humorami, a z kolei może podlegającej jakiemuś niedostępnemu pierwiastkowi wyższego porządku.

W r. 1873 profesor D. Wilson w obszernej rozprawie zupełnie poważnie starał się interpretować Kalibana jako owo »pośrednie ogniwo« *(Missing Link),* którego między najwyżej zorganizowaną małpą a najniższym dzikim człowiekiem brakło w rozpoczynającej swój zwycięski pochód po świecie darwinowskiej teoryi ewolucyi. Najgłębiej pomyślany hołd literacki jednak złożył autorowi »Burzy« w r. 1878 Ernest Renan w rojeniach społeczno-politycznych swego dramatu »Kaliban«, którego bohater, owładnąwszy Medyolanem i rządząc nim na ogół nie gorzej, niż uczony Prospero, chroniąc nawet sędziwego magika przed Inkwizycyą, — stanowi zarazem praktyczne usprawiedliwienie i subtelną satyryczną krytykę burżuazyjnej demokracyi jako środkowego pierwiastka w ustroju państwowym ery pozytywistycznej.

OSOBY:

Alonso, król neapolitański.
Sebastyan, brat jego.
Prospero, prawy książę Medyolanu.
Antonio, brat jego, przywłaszczyciel księstwa.
Ferdynand, syn króla neapolitańskiego.
Gonzalo, poczciwy stary radca króla Neapolu.
Adryan,, **Francisko,** } panowie.
Kaliban, dziki i potworny niewolnik.
Trynkulo, trefniś.
Stefano, piwniczy, pijak.
Kapitan. Bosman. Majtkowie.
Miranda, córka Prospera.
Aryel, duch powietrzny.
Irys,, **Ceres,**, **Juno,**, **Nimfy,**, **Żniwiarze,** } duchy.
Inne Duchy, posłuszne Prosperowi.

Scena: morze i okręt, później wyspa.

BURZA.

AKT PIERWSZY.

SCENA I.

Okręt na morzu. Burza, pioruny i błyskawice.

(Wchodzą: Kapitan i Bosman).

Kapitan. Bosman!
Bosman. Jestem, kapitanie. Co robić?
Kapitan. Przemów do majtków, a manewruj żwawo; inaczej wpadniemy na skały. Żwawo, tylko żwawo!
(Wychodzi. — Wchodzi kilku majtków).
Bosman. Dalej, moje dzieci! śmiało i żwawo, moje serduszka! Zwinąć masztowy żagiel! Baczność na kapitańską świstawkę! — Dmijże, aż pękniesz!
(Wchodzą: Alonso, Sebastyan, Antonio, Ferdynand, Gonzalo i inni).
Alonso. Dobry Bosmanie, daj baczność! Gdzie kapitan? Pokażcie się ludźmi odważnego serca.
Bosman. Błagam was, zejdźcie na dół!
Antonio. Gdzie kapitan, bosmanie?
Bosman. Czy go nie słyszysz? Zawadzacie nam tylko. Do kajuty! Pomagacie burzy!
Gonzalo. Trochę cierpliwości, mój poczciwcze!
Bosman. Gdy ją mieć będzie morze. Precz stąd! Co dbają ryczące bałwany o imię królewskie? Do kajuty! Cicho! nie przeszkadzajcie nam!
Gonzalo. Bardzo dobrze; pamiętaj jednak, kogo masz na pokładzie.

Bosman. Nikogo, któregobym więcej kochał od siebie. Jesteś panem rajcą; jeżeli możesz nakazać milczenie żywiołom i ciszę sprowadzić, nie dotkniemy się więcej liny; użyj twojej powagi. Jeśli nie możesz, dziękuj, żeś żył tak długo, a przygotuj się w kajucie do wszystkiego, co nas za chwilę spotkać może. — Żwawo moje chłopcy! Precz nam z drogi, powtarzam! *(Wychodzi).*

Gonzalo. Zuch ten dodaje mi serca, bo nie widzę na nim piętna topielca; jemu szubienica patrzy z oczu. Dotrzymaj nam obietnicy, dobry losie! Zrób postronek jego przeznaczeń naszą kotwiczną liną, bo własna nasza nie na wiele się przyda. Jeśli się on do szubienicy nie urodził, smutna nasza dola.

(Wychodzą. — Wchodzi Bosman).

Bosman. Spuścić maszt wierzchowy! żwawo, żwawo! niżej, niżej! Spróbujmy raz jeszcze koronnego żagla! *(Słychać krzyki na dole).* Bodaj zaraza padła na te wycia głośniejsze od burzy i naszej roboty! *(Wchodzą: Sebastyan, Antonio i Gonzalo).* Znowu? Co tu po was? Mamyż opuścić ręce i utonąć? Czy gwałtem szukacie mokrej śmierci?

Sebastyan. Bodaj ci przegniło gardło, ty psie warczący, bluźniący, nielitościwy!

Bosman. To weź się za nas do roboty!

Antonio. Na szubienicę, ty kundlu! na szubienicę, ty bękarcie! Zuchwały krzykaczu, mniej od ciebie boimy się utonąć.

Gonzalo. Powtarzam, on nie utonie, choćby okręt nie był mocniejszy od łupiny orzecha, a był dziurawszy od cnoty niewstrzemięźliwej dziewki.

Bosman. Zmieńmy kierunek! Rozwinąć oba wielkie żagle! Idźmy pod wiatr!

Majtkowie *(wbiegają zmoczeni).* Wszystko przepadło! do modlitwy! do modlitwy! Wszystko przepadło! *(Wychodzą).*

Bosman. Jakto? Mająż usta nasze na zawsze zastygnąć?

Gonzalo. Król z księciem klęczą! i my uklęknijmy,
Bo los nasz wspólny.

Sebastyan. Straciłem cierpliwość.

Antonio. Wydrwili od nas życie ci pijacy.
Ten łotr dziurawy! Jakbym chciał go widzieć,
Mytego falą dziesięciu przypływów.

Gonzalo. On będzie wisiał, choć przeciw mym słowom,
Zda się, że każda wód kropla przysięga,
Paszczę rozdziawia, ażeby go połknąć.

(Pomieszane krzyki na dole: Boże, zmiłuj się nad nami! Okręt się rozpada! okręt się rozpada! Żegnam was, żono i dzieci! Żegnam cię, bracie! Okręt się rozpada! rozpada! rozpada!).

Antonio. Tońmy wszyscy z królem! *(Wychodzi).*

Sebastyan. Pożegnajmy się z nim! *(Wychodzi).*

Gonzalo. Dałbym teraz tysiąc łanów morza za jedno staje nieurodzajnego gruntu, długiego wrzosu, szarej paproci, bądź czego. Niech się stanie wola boża! Wolałbym jednak umrzeć suchą śmiercią. *(Wychodzi).*

SCENA II.

Wyspa. — Przed celą Prospera.

(Wchodzą: Prospero i Miranda).

Miranda. Jeśliś twą sztuką tak fale te wzburzył,
Drogi mój ojcze, ukołysz je teraz!
Smołę śmierdzącą, zda się, lać chce niebo,
Tylko że morze, lic jego sięgając,
Ognie te gasi. Razem z cierpiącymi
I ja cierpiałam! Piękny, śmiały okręt,
Szlachetne pewno niosący istoty,
Przepadł w otchłaniach, a tonących krzyki
Znalazły echo w głębinach mej duszy.
Wszystkich zapewne pochłonęły fale.
O, gdybym bóstwa mogła mieć potęgę,
Przódybym morze pogrążyła w ziemi,
Zanimby okręt tak piękny pożarło
I te, któremi ładowny był, dusze!

Prospero. Ukój się, powiedz litosnemu sercu:
Nic się nie stało złego.

Miranda. Ach!

Prospero. Nic złego.
Wszystko zrobiłem dla ciebie jedynie,
Dla ciebie, droga, dla ciebie, ma córko!
Ty nie wiesz jeszcze, kim jesteś; ty nie wiesz,
Skąd ja pochodzę; nie wiesz, żem jest więcej,
Niźli Prospero, pan ubogiej celi,
I nie bogatszy twój ojciec.

Miranda. Znać więcej
Nigdy w mej duszy nie postała żądza.
Prospero. Czas teraz, żebym powiedział ci więcej.
Dopomóż zdjąć mi odzież czarnoksięską.
(Składa płaszcz).
Spocznij, ma sztuko. — Pociesz się, łzy otrzej!
Straszne rozbicie, które w twojem sercu
Wszystkie potęgi litości zbudziło,
Tak mądrze moją sztuką urządziłem,
Że ani jedna nie zginęła dusza,
Nie, że nie zginął włosek nawet jeden
Z istot na statku, których pośród burzy
Krzyki słyszałaś, widziałaś tonięcie.
Siądź przy mnie; czas już, byś poznała więcej.
Miranda. Kto jestem, nieraz rozpoczętą powieść
Urwałeś nagle, a wszystkie pytania
Zbywałeś słowem: czekaj, nie czas jeszcze.
Prospero. Przyszła nakoniec stanowcza godzina;
Otwórz więc uszy i słuchaj mnie pilnie.
Czy pomnisz czasy, które poprzedziły
Dzień, w którym cicha przyjęła nas cela?
Wątpię, bo wtedy i lat trzech nie miałaś.
Miranda. Pamiętam, ojcze.
Prospero. Ale co pamiętasz?
Czyli dom inny, czy inne osoby?
Powiedz mi obraz, który w twej pamięci
Przetrwał aż dotąd.
Miranda. Wszystko to dalekie,
I jak sen raczej, niźli rzeczywistość,
Za którą pamięć mojaby ręczyła.
Miałamli kiedy pięć lub sześć służebnic?
Prospero. Miałaś, i więcej. Lecz jakże w twej duszy
Obraz ten przetrwał? Mów, co widzisz więcej
Na tle zamglonem, na przepaściach czasu?
Gdy pomnisz rzeczy przed twem tu przybyciem,
Więc i przybycie nasze tu pamiętasz.
Miranda. Nie.
Prospero. Lat dwanaście, lat temu dwanaście
Ojciec twój księciem był Medyolanu,
Możnym był panem.
Miranda. Nie jestżeś mym ojcem?
Prospero. Wszystkich cnót obraz, święta matka twoja
Mówiła, żeś jest mą córką; twój ojciec

W Medyolanie potężnym był księciem;
A córka księcia, jedyna dziedziczka,
Z gorszego domu nie wywodzi rodu.
Miranda. O, Boże! jakaż wygnała nas zbrodnia,
Albo, czy było to błogosławieństwem?
Prospero. Jedno i drugie. Wygnała nas zbrodnia,
Błogosławieństwo przywiodło nas tutaj.
Miranda. Serce się krwawi na myśl o boleściach,
Których przyczyną byłam, choć ich pamięć
Już się zatarła. Proszę cię, mów dalej.
Prospero. Mój brat a stryj twój, nazwiskiem Antonio,
(Patrz na występne brata wiarołomstwo),
Któregom kochał nad wszystko po tobie,
Brat ten, z mej woli, mojem rządził księstwem,
Pierwszem godnością pomiędzy księstwami,
Jak pośród książąt pierwszym był Prospero;
Nikt w wyzwolonych sztukach mu nie sprostał,
Bo ku nim całą obróciłem pilność,
Rządzenia ciężar zwaliłem na brata,
I byłem obcy dzielnic moich sprawom
Tajemnych nauk odurzony szałem.
Twój stryj fałszywy, — czy słuchasz?
Miranda. Najbaczniej.
Prospero. Gdy poznał sztukę, jak prośby przyjmować,
Jak je odrzucać, kogo wznieść nad drugich,
A kogo w zbytnim hamować zapędzie,
Lub nowych dworzan otoczył się kołem,
Lub zmienił dawnych sług moich uczucia,
Bo kluczem władzy wszystkie w kraju serca
Po woli ucha swojego nastroił,
Był bluszczem, który skrył pień mój książęcy,
Jego zieloność wyssał. — Ty nie słuchasz.
Miranda. O, słucham, ojcze!
Prospero. Proszę cię, uważaj.
Gdym ja, niepomny świata interesów,
Cały się oddał ulepszeniu myśli,
Sztuce, co, gdyby mniej była tajemną,
Nad wszystkie tłumu wyższa jest poklaski,
W fałszywym bracie zła myśl się ocknęła,
I ufność moja, jak poczciwy ojciec,
Spłodziła sobie fałsz, wyrodne dziecię,
Fałsz tak niezmierny, jak ma była ufność,
To jest, wyznaję, bez kresu i granic.

On, będąc panem nie tylko dochodów,
Ale i wszystkich praw moich książęcych,
Podobny kłamcy, który sam się zwodzi,
Wkońcu i pamięć swą do grzechu wciąga,
I własnym kłamstwom wierzy, — on uwierzył,
Że był książęciem, nie mym namiestnikiem,
Nie wykonawcą praw i przywilejów,
Zewnętrznych znamion mojego wszechwładztwa.
Z dniem każdym chciwszy... Lecz ty mnie nie słuchasz.
Miranda. Powieść twa zdolna głuchego wyleczyć.
Prospero. By znieść przegrodę między swoją rolą,
A tem, co w mojem przedstawiał imieniu,
Zamierzył władzę i tytuł przywłaszczyć.
Dość wielkiem państwem książki były dla mnie;
Nie byłem zdolny, dworakom powtarzał,
Nie byłem zdolny do światowych rządów.
Spragniony władzy, z królem Neapolu
Traktat zawiera, lenność mu przysięga,
Przyrzeka haracz, swą książęcą mitrę
Królewskiej jego poddaje koronie;
Niezgięty dotąd biedny Medyolan
Do podłej służby dumne ugiął czoło.
Miranda. Boże!
Prospero. Warunków posłuchaj i skutków,
I powiedz potem, czy mógł być mi bratem.
Miranda. Byłoby grzechem źle sądzić o babce:
Szlachetne łona złych rodziły synów.
Prospero. Słuchaj warunków. Wróg mój zastarzały,
Król Neapolu, przyjmuje ofiarę,
Za roczny haracz i za lenną służbę
Przyrzeka z księstwa mnie i moich wygnać,
Wszystkie honory, piękny Medyolan
Na brata przenieść. Zdrajców zebrał wojsko,
A pewnej nocy do czynu wybranej
Antonio bramy miasta mu otworzył,
I śród ciemności grobowej siepacze
I mnie i ciebie płaczącą unieśli.
Miranda. Co za niedola! Łez tamtych niepomna,
Zapłaczę teraz; na samo wspomnienie
Łzy mi się kręcą.
Prospero. Słuchaj jeszcze chwilę,
A wnet przyjdziemy do sprawy obecnej,

Bez której cała byłaby ta powieść
Gadką bez celu.
Miranda. Dlaczegoż siepacze
W złej nas godzinie nie zamordowali?
Prospero. Powieść nasuwa słuszne to pytanie.
Droga, nie śmieli (lud mnie nazbyt kochał)
Krwawej pieczęci na czynach swych wybić;
Złe cele farbą nawiedli piękniejszą.
By skończyć, śpiesznie wiedli nas do łodzi,
A o mil kilka czekał na nas statek,
Bez lin, bez masztów, spróchniały, przegniły,
Szczury go nawet opuściły z trwogi.
Tam bez litości rzucili nas dwoje,
Abyśmy z morzem, co groźnie ryczało,
Wspólnie jęczeli, wzdychali z wiatrami,
Które westchnieniem nam odpowiadały,
Współczucia pełne na zgubę nas niosły.
Miranda. Iluż ci smutków byłam wtedy źródłem!
Prospero. O, cherubinie, ty mnie ocaliłaś!
Gdy mi z ócz słone krople w morze ciekły,
Kiedym rozpaczał, tyś się uśmiechała,
Natchniona siłą z wysokiego nieba,
Tyś we mnie męstwo wskrzesiła mdlejące,
Że mogłem śmiało z przeciwnością walczyć.
Miranda. Jakże do lądu zdołaliśmy dobić?
Prospero. O, tylko cudem bożej opatrzności.
Gonzalo, szlachcic neapolitański,
Do wykonania zleceń tych wybrany,
Dał nam przez litość trochę świeżej wody,
Trochę żywności, bielizny, odzieży,
I sprzętów wielkiej później dla nas ceny.
Wiedząc, jak książki kochałem, uprzejmie
Dorzucił tomy z mej biblioteki,
Co mi są droższe nad stracone księstwo.
Miranda. O, gdybym mogła zobaczyć go kiedy!
Prospero. A teraz słuchaj utrapień mych końca.
Tu, na tej wyspie, dobiliśmy lądu.
Tu z mej nauki zbierałaś, Mirando,
Lepsze owoce od innych księżniczek,
Którym czas zbiega na pustej nauce,
Pod okiem mistrzów mniej ode mnie bacznych.
Miranda. Boże ci zapłać za twoje starania!
Lecz teraz, ojcze, powiedz mi przyczynę,

(Bo myśl ta ciągle duszę moją dręczy),
Dla której straszną burzę wywołałeś.
Prospero. Dziwnem zrządzeniom, opatrzna Fortuna,
Orędowniczka moja dziś łaskawa,
Wszystkich mych wrogów przygnała do wyspy.
Jam sztuką moją zbadał, że mój zenit
Stoi pod wpływem gwiazdy pomyślności;
Jeśli dziś chybię pomyślnego wpływu,
Nadzieje nasze zmarnieją na wieki.
Lecz dosyć pytań. Widzę, sen cię zmorzył,
Sen dobroczynny — poddaj mu się chętnie.
(Miranda zasypia).
Przybywaj, sługo! Jestem już gotowy.
Przyjdź, Aryelu!
Aryel *(wchodząc).* Witaj, wielki mistrzu!
Witaj! Przybiegam wolę twoją spełnić,
Latać lub pływać, lub w ogniu się nurzać,
Lub po strzępionych chmurach jeździć; rozkaż,
Wykona Aryel.
Prospero. Czyś ostatnią burzę
Wedle rozkazu do słowa wykonał?
Aryel. Co do litery. Na okręt królewski
Wpadłem, i zaraz to z sztaby, to z boków,
To na pokładzie, po wszystkich kajutach
Ciskałem płomień; czasem się rozpadłem
Na wiele drobnych i chwiejnych płomyków,
Na żaglach, masztach gorzałem złowieszczo,
Tom w jedno znowu zbiegał się ognisko:
Błyski Jowisza, straszne poprzedniki
Grzmotów, nie chybsze są ni polotniejsze.
Zda się, że ogień i siarczane trzaski
Tron oblegają potężny Neptuna,
Że od nich jego drżą potężne fale,
I sam się trójząb w ręku jego chwieje.
Prospero. Dobry mój duchu, kto miał dosyć serca,
By w tym zamęcie rozumu nie stracił?
Aryel. Febrę szaleństwa każda czuła dusza,
Rozpacz do dziwnych prowadziła czynów.
Wszyscy, prócz majtków, skoczyli do fali
Ze statku moim ogniem płonącego.
Z włosem, jakgdyby trzcina najeżonym,
Pierwszy się rzucił syn króla, Ferdynand;

Piekło, zawołał, próżne jest na teraz,
A wszystkie dyabły zbiegły na nasz okręt.
Prospero. Kochany duchu, czy brzeg był daleki?
Aryel. O kroków kilka.
Prospero. Czyś wszystkich ocalił?
Aryel. I włosek jeden śród burzy nie przepadł.
Odzienie, co ich niosło pośród fali,
Nie ma i plamki, świeższe jest, niż przódy.
Jak chciałeś, błądzą kupkami po wyspie;
Tylkom Fernanda samotnie zostawił.
Powietrze teraz studzi westchnieniami,
A siedząc w dzikim wyspy tej zakątku,
W bolesnych myślach ręce tak załamał.
Prrspero. Coś z żeglarzami i okrętem zrobił?
Co z resztą floty?
Aryel. Króla okręt stoi
W bezpiecznym porcie, w głębokiej przystani,
Gdzie o północy raz mnie wywołałeś,
Bym do Bermudów, wiecznie kołatanych,
Bieżał po rosę: tam okręt ukryłem.
Wszystkich zebranych pod pokładem majtków,
Potęgą czarów i poprzednią pracą,
W śnie pogrążyłem. Wszystkie inne statki,
Rozsiane wiatrem, zebrały się znowu,
I po bałwanach Śródziemnego morza
Płyną z boleścią ku Neapolowi,
Pewne, że okręt widziały rozbity,
I śmierć dostojnej królewskiej osoby.
Prospero. Spełniłeś rozkaz; lecz nie na tem koniec.
Która godzina?
Aryel. Południe minęło.
Prospero. Już blizko drugiej. Odtąd aż do szóstej
Czas, dla nas obu, droższy jest nad wszystko.
Aryel. Nowa znów praca? Kiedy mnie tak dręczysz,
Pamiętaj także na twe obietnice
Niedotrzymane.
Prospero. Co fochy te znaczą?
Czegoż się możesz domagać?
Aryel. Wolności.
Prospero. Nim czas się spełni? Dość tego!
Aryel. Pamiętaj,
Żem mnogie, ważne oddał ci usługi;
Żem ci nie kłamał, nigdy cię nie zawiódł,

Służył bez szemrań, bez gniewu; przyrzekłeś
Rok jeden ująć.
Prospero. Czy więc zapomniałeś,
Z jakich męczarni cię wyswobodziłem?
Aryel. Nie.
Prospero. Zapomniałeś. Myślisz, że rzecz wielka
Po szlamie słonych głębin się przechodzić,
Na ostrym wietrze północnym żeglować,
Albo pracować dla mnie w żyłach ziemi,
Gdy mróz je zetnie.
Aryel. Nie, panie, nie myślę.
Prospero. Kłamiesz, złośliwcze! Czy więc zapomniałeś
Szpetnej Sykorax, groźnej czarownicy,
Z lat i zazdrości na obręcz wygiętej?
Czy zapomniałeś?
Aryel. Nie, nie!
Prospero. Zapomniałeś.
Gdzie się rodziła? Odpowiedz.
Aryel. W Algierze.
Prospero. A, czy tak? dobrze. Skoro zapominasz,
Czem byłeś dawniej, ja ci raz na miesiąc
Przypomnieć muszę. Przeklęta Sykorax,
Za mnogie zbrodnie, za okrutne czary,
O których słyszeć nie można bez zgrozy,
Była wygnana; sąd jednak łaskawy
Za czyn jedyny darował jej życie.
Czy prawda?
Aryel. Prawda.
Prospero. Ta więc czarownica
Niebieskooka, w ciąży pod tę porę,
Tutaj przez majtków była porzucona.
Ty, sam wyznajesz, byłeś na jej służbie,
Lecz, jak duch wyższych, szlachetniejszych uczuć,
Nie chciałeś pełnić obrzydłych rozkazów,
Za co, w wściekłości nieznającej granic,
Z pomocą innych sług swoich silniejszych,
Wszczepiła ciebie w rozłupaną sosnę,
Gdzie uwięziony żyłeś śród boleści
Przez lat dwanaście; gdy potem umarła,
Zostałeś więźniem, a twoje westchnienia
Wciąż było słychać, jak młyńskich kół łoskot.
Podówczas żadna jeszcze ludzka postać
Samotnej wyspy nie rozpromieniła,

Prócz dziecka, które wylęgło się tutaj,
Płód czarownicy, piegowate szczenię.
Aryel. Syn jej Kaliban.
Prospero. On sam, ciasna głowo,
Syn jej Kaliban, dzisiaj mój niewolnik.
Wiesz, w jak okrutnej znalazłem cię doli,
Jęki twe litość budziły w niedźwiedziach,
I wilki wyły na krzyk twej boleści.
Były to męki potępieńca godne;
Wybawić z nich cię nie mogła Sykorax.
Lecz gdy przybyłem, kiedym cię usłyszał,
Rozdarłem sosnę, wróciłem ci wolność
Przez moją sztukę.
Aryel. Dziękuję ci, panie.
Prospero. Jeśli raz jeszcze szemrać się odważysz,
W dębu sękate wbiję cię wnętrzności,
Żebyś w nich znowu przeżył zim dwanaście.
Aryel. Przebacz mi; chętnie na twoje rozkazy
Wypełnię służbę posłusznego ducha.
Prospero. Zrób to, a wolność za dwa dni ci wrócę.
Aryel. Co więc mam robić? Powiedz, co mam robić?
Prospero. Idź, nimfy morskiej weź na siebie postać,
Bądź niewidzialny dla każdej źrenicy,
Prócz mej i twojej. Idź, przybierz tę postać,
I wracaj do mnie; idź, a śpiesz się tylko!
(Aryel wychodzi).
Obudź się, droga! obudź! Dosyć spałaś.
Obudź się, droga!
Miranda. Dziwy twej powieści
Sen ciężki na me sprowadziły oczy.
Prospero. Obudź się teraz, a pójdziemy razem
Do Kalibana, co na słowa nasze
Nigdy nam wdzięcznej nie dał odpowiedzi.
Miranda. Nie mogę patrzeć na niego bez grozy.
Prospero. Ale potrzebna dla nas jego służba.
On ogień pali, on przynosi drzewo,
Pełni rozkazy. Hej tam! Kalibanie!
Hej, niewolniku!
Kaliban *(za sceną).* Nie brak w domu drzewa.
Prospero. Wyjdź tu, powtarzam; jest inna robota.
Wyjdź, ciężki żółwiu! Wyjdź mi tu natychmiast!
(Wchodzi Aryel w postaci nimfy wodnej).

Piękne zjawisko! Lotny Aryelu,
Słuchaj, coć powiem *(mówi mu do ucha).*
Aryel. Stanie się, jak pragniesz.
(Wychodzi).
Prospero. Ty, niewolniku, przez samego dyabła
Na twej złej maci poczęty, wyjdź prędzej!
Kaliban *(wchodząc).* Rosa trująca, jak ta, co ją matka
Z gnijących bagien kruczem miotła piórem,
Niech spadnie na was! złe wiatry wrzodami
Niech was owieją!
Prospero. Na słów tych zapłatę
Tej nocy pewnych spodziewaj się kurczów,
Tej nocy kolka oddech ci zatrzyma,
I jeże całą noc pracować będą,
A od ich kolców tak będziesz pokłuty,
Jak dzienie plastru, a każde ukłucie
Sroższe od pszczoły, co je ulepiła.
Kaliban. Jeść przecie muszę. Wyspa ta jest moją
Po mojej matce; ty mi ją wydarłeś.
Kiedyś tu przybył, jakżeś mi pochlebiał,
Szanował, dawał wodę z jagodami,
Ty mnie uczyłeś, jak trzeba nazywać
I wielkie światło i małe światełko,
Które się palą we dnie lub śród nocy.
A jam cię kochał; ja ci pokazałem
Źródła wód świeżych, bagna, grunt jałowy,
Grunt urodzajny; niech przepadnę za to!
Czary mej matki, żaby, nietoperze,
Wszelkie robactwo niechaj was obsiądzie!
Jestem jedynym waszym niewolnikiem,
Ja, co przód byłem własnym moim królem.
Na chlew tę twardą daliście mi skałę,
A resztę wyspy na własność zabrali.
Prospero. Nikczemny kłamco, podły niewolniku,
Głuchy na dobroć, a na chłostę czuły,
Z ludzką dobrocią, mimo twej szkarady,
Najprzód do mojej groty cię przyjąłem,
Pókiś zuchwale targnąć się nie ważył
Na czysty honor mojego dziecięcia.
Kaliban. Ha, co za szkoda, że się to nie stało!
Bez twoich przeszkód zaludniłbym wyspę
Kalibanami.
Prospero. Obrzydły nędzniku,

Na którym dobroć piętna nie zostawia,
Lecz w którym każda przyjmuje się zbrodnia,
Ja cię przez litość mówić nauczyłem,
Codzień zwiększałem wiedzy twojej skarby,
Gdy przód, wyrazić uczuć twych niezdolny,
Paplałeś niby nierozumne bydlę;
Jam ci dał słowa, żebyś mógł objawić
Myśli, przeze mnie w duszy twej zbudzone.
Lecz ród twój podły, mimo nauk moich,
Zawsze coś w sobie takiego zachował,
Czego nie mogą lepsze znieść natury;
Więc sprawiedliwie zamknąłem cię w skale,
Boś cięższej kary, niż więzienie, godny.
Kaliban. Mowę mi dałeś; cała z tego korzyść,
Że kląć dziś mogę; niech za to na ciebie
Zaraza padnie, że mi dałeś mowę!
Prospero. Precz, czarownicy nasienie, po drzewo!
A radzę, śpiesz się, nie brak dziś roboty.
Wzruszasz ramiona? Jeśli me rozkazy
Niechętnie albo niedbale wykonasz,
Tak kości twoje kurczami połamię,
Że na twe ryki, bólem wywołane,
Dzikie zwierzęta zadrżą.
Kaliban. O, nie, błagam!
(Na str.). Muszę go słuchać. Jego sztuk potęga
Boga mej matki nawet, Setebosa,
Podbić jest w stanie.
Prospero. Więc precz, niewolniku!
(Wychodzi Kaliban.—Wchodzi Aryel niewidzialny, gra i śpiewa, za nim Ferdynand).
Aryel *(śpiewa).* Za mną, za mną, na żwir złoty!
Posplątajcie wasze dłonie!
Gdy całunki, gdy pieszczoty
Ukołyszą morskie tonie,
Suńcie po nich krok wesoły
I zanućcie ze mną społy.
Chór *(w różnych stronach).* Cicho! cicho! wau! wau!
Słychać czujnych psów szczekanie!
Wau! wau!
Aryel. Wiatr do uszu mych przywiewa
Pieśń, co butny kogut śpiewa,
Hymn poranny: Kukuryku!
Ferdynand. Skąd ta muzyka? Z ziemi, czy z powietrza?

Wszystko ucichło. O, pewno te pieśni
Jakiemu bogu wyspy towarzyszą.
Gdym opłakiwał śmierć ojca na brzegu,
Pieśń ta na wodach łagodnie zabrzmiała,
Ukołysała me łzy i wód wściekłość.
Szedłem, gdzie słodkie ciągnęły mnie tony,
Lecz pieśń przebrzmiała. Nie, znów się poczyna.
Aryel *(śpiewa).* Ojca morskie tulą fale;
Z kości jego są korale,
Perła lśni, gdzie oko było;
Każda cząstka jego ciała
W drogi klejnot się przebrała
Oceanu dziwną siłą.
Nimf pogrzebny słyszysz dzwon?
Chór. Dyn, don!
Aryel. Ha, czy słyszysz, don, dyn, don!
Ferdynand. Pieśń przypomina bolesną śmierć ojca.
Nie z ludzkich piersi, ni z ziemi wyrosły
Pieśni te czyste; brzmią teraz nade mną.
Prospero *(do Mirandy).* Podnieś strzępioną twoich ócz [zasłonę,
Powiedz, co widzisz?
Miranda. Co widzę? Duch jakiś.
Boże, jak wodzi dokoła oczami!
Jak piękna postać! Ach, to duch być musi!
Prospero. Nie, moja córko; on je, śpi, ma zmysły
Naszym podobne. Młodzian ten przed chwilą
Był na okręcie, a gdyby mu twarzy
Ten rak piękności, smutek nie oszpecił,
Mogłabyś piękną nazwać go istotą.
Teraz zgubionych szuka towarzyszy.
Miranda. To bóstwo jakieś zstąpiło na ziemię:
Nic piękniejszego nie widziałam jeszcze.
Prospero *(na str.).* Wszystko, jak widzę, po mej idzie myśli.
Za dwa dni, duchu, wolność ci powrócę.
Ferdynand *(spostrzegając Mirandę).* Ach, to bogini, której [pieśń nucono!
O, powiedz, jestżeś wyspy tej mieszkanką?
O, daj mi, proszę, daj mi dobrą radę,
Jak na tej wyspie postępować trzeba.
Ale ze wszystkich prośba ma najpierwsza,
Chociaż ostatnia w słowach, jest: o cudzie,
Jestżeś dziewicą?

Miranda. Nie, cudem nie jestem,
Jestem dziewicą.
Ferdynand. O, potężny Boże!
Mój język! Z ludzi, co się nim tłómaczą,
Byłbym najpierwszy, gdybym był w mej ziemi.
Prospero. Jakto najpierwszy? A czem byłbyś, proszę,
Gdyby cię słyszał władca Neapolu?
Ferdynand. Biednym śmiertelnym, jak nim jestem teraz,
Gdy z zadziwieniem pytań twoich słucham.
Król Neapolu słyszy moje słowa,
Dlatego płaczę: ja tym królem jestem,
Ja, którym łzami zalaną źrenicą
Widział rozbicie króla, mego ojca.
Miranda. Ach!
Ferdynand. On, dwór jego, i z dostojnym synem
Medyolanu książę, zatonęli.
Prospero *(na str.).* Książę ten, z swoją dostojniejszą córką,
Łatwoby mogli słowom twym zaprzeczyć,
Gdyby czas nadszedł. Przy pierwszem spotkaniu
Wzrok się ich zmierzył. Piękny Aryelu,
Będziesz mi wolny. — Słowo, dobry panie,
Bo mi się zdaje, że sam sobie szkodzisz.
Miranda. Skąd ta surowość w słowach mego ojca?
To trzeci człowiek, którego spostrzegam,
Pierwszy, za którym wzdycham. O, litości,
Na moją stronę nakłoń myśli ojca!
Ferdynand. Jeśliś dziewicą, a twe serce wolne,
Ja cię królową zrobię Neapolu.
Prospero. Powoli, panie; jeszcze tylko słowo.
(Na str.). Jedno już, widzę, w drugiego moc wpadło.
Ale utrudnić muszę łatwą sprawę:
Tanie zwycięstwo tanią robi zdobycz.
(Głośno). Słowo; idź za mną, słuchaj mych rozkazów.
Przywłaszczasz tytuł, który nie jest twoim,
Jak szpieg przybyłeś, by mi wydrzeć wyspę,
Mnie, dziś jej panu.
Ferdynand. Nie, jak jestem mężem.
Miranda. Złe w takiej mieszkać nie może świątyni.
Gdyby dom taki zły duch opanował,
Anioł z pięknego wygna go mieszkania.
Prospero. Nie błagaj za nim, to zdrajca. *(Do Ferd.).* Idź za mną!
Kark twój i nogi w jedne więzy ujmę.
Twoim napojem morska będzie woda,

Pokarmem muszle strumieni, korzonki,
Łupiny, w których żołędzina drzemie.
Za mną!

Ferdynand. Nie, takich nie słucham rozkazów,
Póki sił moich wróg mój nie przełamie!
(Dobywa oręża; czary ruch mu odejmują).

Miranda. Nie bierz go, ojcze, na tak ciężką próbę!
Bo choć łagodny, on męża ma serce.

Prospero. Co? Moja pięta rozumu mnie uczy?
Schowaj twój oręż, zdrajco, straszysz tylko,
Lecz serca nie masz, by śmiało uderzyć,
Bo ci sumienie siły odebrało.
Porzuć daremną szermierza postawę,
Bo tą laseczką rozbroić cię mogę,
Miecz ci wytrącić.

Miranda. O, błagam cię, ojcze!

Prospero. Precz! na mej sukni nie wieszaj się darmo.

Miranda. Zlituj się, ojcze! Ja za niego ręczę.

Prospero. Milcz, lub się gniewu mojego obawiaj,
Ba, nawet wiecznej mojej nienawiści!
Jakto? ty bronić pragniesz oszukańca?
Myślisz, że niema równych mu postaci,
Bo tylko jego znasz i Kalibana.
Szalona, on jest Kalibanem tylko
Przy ludziach innych, a ludzie ci przy nim
Są aniołami.

Miranda. To moje uczucia
Skromne są, ojcze, i nigdy, nie, nigdy,
Nie chcę piękniejszej oglądać postaci.

Prospero *(do Ferd.).* Dosyć słów próżnych. Za mną! Bądź [posłuszny!
Nerwy twe znowu do pieluch wróciły,
Bez sił są znowu.

Ferdynand. Czuję, prawdę mówisz.
Mój duch związany, jakby we śnie leży.
Stratę rodzica, sił mych niedołęstwo,
Śmierć mych przyjaciół i groźby człowieka,
Który mnie podbił, wszystko chętnie zniosę,
Bylem raz na dzień, przez kraty więzienia,
Dziewczę to widział; niechaj resztę ziemi
Wolność zamieszka, bo takie więzienie
Za świat mi stanie.

Prospero *(na str.).* Skutkuje. *(Głośno).* Idź za mną!

(Na str.). Dobrześ się sprawił, Aryelu! *(Głośno).* Idźmy!
(Do Aryela). A teraz słuchaj, co jeszcze masz zrobić!

Miranda. Nie trać otuchy; serce mego ojca
Od słów jest lepsze, to, co teraz robi,
Nie jest w naturze jego.

Prospero. Będziesz wolny,
Jak wiatr na górach, lecz wykonaj wiernie,
Co rozkazałem.

Aryel. Wszystko, do litery.

Prospero. A teraz, za mną! Nie broń go daremnie.
(Wychodzą).

AKT DRUGI.

SCENA I.

Inna część wyspy.

(Wchodzą: Alonso, Sebastyan, Antonio, Gonzalo, Adryan, Francisko i inni).

Gonzalo. Błagam cię, panie, pociesz się, bądź wesół,
Bo wszyscy mamy powód do pociechy;
Nad straty nasze ratunek nasz droższy.
Spólne jest wielu, co nam łzy wyciska;
Dzień nie przeminie, żeby majtków żony,
Kupcy i statków kupieckich sternicy,
Nie mieli słusznych boleści powodów,
Lecz cud prawdziwy, jak nasze zbawienie,
Zobaczy ledwo jeden z miliona.
Racz więc, o, panie, na twej szali ważyć
Smutek z pociechą.

Alonso. Dosyć, przestań na tem.

Sebastyan. Jak w zimnej zupie, smakuje w pociechach.

Antonio. Nie tak go łatwo puści pocieszyciel.

Sebastyan. Baczność! dowcipu nakręca już zegar,
I wnet bić zacznie.

Gonzalo. Panie!

Sebastyan. Jeden! liczcie.

Gonzalo. Kto smutek każdy, co go spotkał, żywi,
Zyskuje tylko —

Sebastyan. Dydka.

Gonzalo. Wychodzi na dydka, ani wątpliwości. Powiedziałeś lepiej, niż chciałeś.
Sebastyan. Ty przynajmniej zrozumiałeś rzecz mądrzej, niż myślałem.
Gonzalo. Dlatego więc, panie —
Antonio. Co za marnotrawca własnego języka!
Alonso. Proszę cię, przestań!
Gonzalo. Dobrze, skończyłem; a przecie —
Sebastyan. Nie skończy.
Antonio. Możnaby się założyć, kto pierwszy piać zacznie: on, czy Adryan.
Sebastyan. Stary kogut.
Antonio. Kogutek.
Sebastyan. Zgoda; o co zakład?
Antonio. O parsk śmiechu.
Sebastyan. Przyjmuję.
Adryan. Choć wyspa ta pustą się być zdaje —
Sebastyan. Ha, ha, ha!
Antonio. To i zapłaciłeś przegranę.
Adryan. Niezamieszkaną, prawie nieprzystępną —
Sebastyan. To przecie —
Adryan. To przecie —
Antonio. Nie chybił.
Adryan. Jej klimat musi być łagodny, a czyste i piękne jej powietrze.
Antonio. Piękne powietrze! to rzecz nie lada.
Sebastyan. A czystość z pięknością mądrze skojarzona.
Adryan. Wonnym oddechem dmucha tu u nas powietrze.
Sebastyan. Jakby miało płuca, a do tego przegniłe.
Antonio. Lub jakby je bagna perfumowały.
Gonzalo. Wszystko tu sprzyja życiu.
Antonio. Brak tylko sposobów do życia.
Sebastyan. Albo ich wcale niema, albo bardzo mało.
Gonzalo. Jak bujna, świeża wydaje się trawa, jak zielona!
Antonio. Żółta, jak pergamin.
Sebastyan. Z zieloną gdzieniegdzie cętką.
Antonio. Nie o wiele minął się z prawdą.
Sebastyan. Bo tylko jej wcale nie widział.
Gonzalo. Lecz największa wyspy osobliwość, wszelką prawie przechodząca wiarę —
Sebastyan. Jak tyle innych gwarantowanych osobliwości.
Gonzalo. Jest, że nasz ubiór, choć morską wodą przesiąkły,

zachował całą swoją barwę i świeżość; woda, zamiast poplamić, ufarbowała go na nowo.
Antonio. Byle tylko jedna z jego kieszonek mogła przemówić, czyby nie zawołała: kłamiesz!
Sebastyan. Alboby schowała jego fałszywe twierdzenia.
Gonzalo. Zdaje mi się, że suknie nasze tak są świeże teraz, jak były, gdyśmy je wzięli po raz pierwszy w Afryce, na ślub pięknej królewskiej córki Klarybelli z królem tunetańskim.
Sebastyan. Piękne to było wesele i powrót nasz szczęśliwy.
Adryan. Nigdy Tunis nie miał tak znakomitej królowej.
Gonzalo. Nigdy, od czasów wdowy Dydony.
Antonio. Wdowy, daj ją katu! Skądże tu wlazła ta wdowa? Wdowy Dydony!
Sebastyan. A cóżbyś powiedział, gdyby jeszcze był dodał: wdowiec Eneasz? Niema się o co gniewać.
Adryan. Wdowy Dydony, powiedziałeś? Zdaje mi się przecie, że Dydo była z Kartaginy, nie z Tunisu.
Gonzalo. Tunis, panie, to dawna Kartagina.
Adryan. Kartagina?
Gonzalo. Tak jest, Kartagina.
Antonio. Słowo jego potężniejsze od zaczarowanej lutni.
Sebastyan. Wybudował jego siłą nie tylko mury, ale i domy.
Antonio. A teraz, z kolei, jaką rzecz niepodobną bez trudności wykona?
Sebastyan. Włoży wyspę do kieszeni i powiezie ją do domu dla syna na jabłuszko.
Antonio. A ziarnka posieje w morzu i nowych się wysp dochowa.
Gonzalo. Co mówisz?
Antonio. Już nic więcej.
Gonzalo. Mówiliśmy, panie, że suknie nasze zdają się teraz tak świeże, jak były w Tunisie na ślubie twojej córki, teraz królowej.
Antonio. Jakiej jeszcze nigdy tam nie było.
Sebastyan. Przepraszam, z wyjątkiem tylko wdowy Dydony.
Antonio. Wdowy Dydony, prawda, wdowy Dydony!
Gonzalo. Czy kamizelka moja nie jest tak świeża, jak gdy ją wziąłem po raz pierwszy? Rozumie się, pod pewnym względem.
Antonio. To pod pewnym względem warte złotych ramek.

Gonzalo. Kiedy ją wdziałem na ślub twojej córki?
Alonso. Wszystkie te słowa do uszu mi wpychasz,
Tylko ażeby drażnić me uczucia.
Bodajbym nigdy córki tam nie wydał!
W powrocie bowiem, ach, syn mój utonął!
I córka także umarła już dla mnie;
Od Włoch dalekiej nigdy nie zobaczę!
O, ty mój piękny, drogi mój dziedzicu
Na Neapolu i Medyolanie,
Jakiejże ryby stałeś się pokarmem?
Francisko. Może on żyje; widziałem, jak wody
Siekał pod sobą, na ich grzbiecie jechał,
Roztrącał opór i śmiałą pierś stawiał
Szalonym gniewom rozhukanej fali,
Ponad bałwany śmiałą wznosił głowę,
Silnem ramieniem wiosłował ku brzegom,
Co się do niego, falą wyjedzone,
Chyliły lekko, jakby ku pomocy.
Nie wątpię wcale, że się uratował.
Alonso. Nie, nie, on zginął!
Sebastyan. Sam podziękuj sobie
Za wszystkie straty, po których dziś płaczesz.
Bo kiedy błogim córki twej widokiem
Naszą Europę mogłeś uszczęśliwić,
Wolałeś męża szukać jej w Afryce,
Gdzie od twych oczu na zawsze wygnana,
Słuszny ci powód łez i żalu daje.
Alonso. O, skończ, skończ, proszę!
Sebastyan. Wszyscyśmy błagali,
U nóg twych klęcząc; samo piękne dziewczę,
Między odrazą, między posłuszeństwem,
Ważyło, w którą przechylić się stronę.
Dziś syn twój przepadł, boję się, na zawsze.
Wdów, dla tej sprawy, w twych królestwach więcej,
Niż na pociechę wieziemy im mężów.
Twoja w tem wina.
Alonso. I moja też strata!
Gonzalo. Sebastyanie, prawdom, które mówisz,
Brak łagodności i stosownej pory.
Rozjątrzasz ranę, której trzeba raczej
Plastrów łagodnych.
Sebastyan. Dobrze powiedziano.
Antonio. I chirurgicznie.

Gonzalo. Gdy czoło twe chmurne,
Zły czas nam wszystkim.
Sebastyan. Zły czas?
Antonio. Zły i bardzo.
Gonzalo. Gdybym na wyspie tej obsiewał pola —
Antonio. Siałby pokrzywy.
Sebastyan. Łopuchy lub malwy.
Gonzalo. Wszystkobym w mojej rzeczypospolitej
Nawspak urządził; zabroniłbym handlu,
Żadnychby u mnie nie było urzędów,
Żadnej nauki, bogactw, ni ubóstwa,
Żadnego sługi, kontraktów, sukcesyi,
Granic, uprawnych pól albo winnicy,
Żadnych metalów, zbóż, wina, oliwy,
I żadnej pracy: lud cały w próżniactwie,
Mąż, jak niewiasta, lecz niewinni, czyści;
Żadnych wszechwładców —
Sebastyan. A sam chce być królem.
Antonio. Koniec jego rzeczypospolitej zapomniał o początku.
Gonzalo. Wszystko byłoby wspólne, a natura
Bez prac i potu wszystkoby dawała.
Wygnałbym zdradę, kłamstwo, przeniewierstwo,
Miecz, dzidy, noże, wojenne rynsztunki;
Sama natura ciągle, bez przymusu,
Ażeby lud mój niewinny wyżywić,
Wszelką obfitość szczodrzeby rodziła.
Sebastyan. I żadnych małżeństw między poddanymi?
Antonio. Żadnych; zmieszani parobcy i dziewki.
Gonzalo. Mojeby rządy prześcigły wiek złoty.
Sebastyan. Waszą królewską mość, błogosław, Boże!
Antonio. Vivat Gonzalo!
Gonzalo. Królu mój, czy słyszysz?
Alonso. Dość tego, słowa twoje mnie nie obchodzą.
Gonzalo. Bardzo wierzę, królu. Mówiłem tylko, żeby dać sposobność do śmiechu tym panom, których płuca tak są drażliwe i łaskotliwe, że lada nic ich rozśmiesza.
Antonio. Z ciebieśmy się teraz śmieli.
Gonzalo. Porównany z wami, w tego rodzaju błazeństwach jestem tak dobrze, jak niczem; śmiejcie się więc dalej z niczego.
Antonio. To mi cios nie lada!
Sebastyan. Szkoda tylko, że padł płazem.
Gonzalo. Jesteście szlachtą niepospolitego serca, gotowi

ściągnąć księżyc z jego sfery, gdyby przypadkiem na niej pięć tygodni bez zmiany pozostał.

(Wchodzi Aryel niewidzialny, grając uroczystą melodyę).

Sebastyan. Bez wątpienia, i poszlibyśmy z nim jak z latarką na nietoperze.

Antonio. Nie gniewaj się tylko, dobry mój panie.

Gonzalo. Ja? uchowaj Boże! zaręczam. Nie tak łatwo rozsądek mój zamącić. Czybyście raczej nie chcieli śmiechem do snu mnie ukołysać? Jestem nadzwyczaj znużony.

Antonio. Połóż się więc i słuchaj nas.

(Wszyscy usypiają prócz Alonsa, Sebastyana i Antonia).

Alonso. Co? już śpią wszyscy? Chciałbym, by me oczy
Zamknąć się mogły i me myśli uśpić;
A zdaje mi się, są ku temu skłonne.

Sebastyan. O, nie odpędzaj snów ciężkiego skrzydła,
Bo gość to rzadki, tam gdzie smutek mieszka,
A kiedy przyjdzie, jest pocieszycielem.

Antonio. My dwaj będziemy snu twego stróżami.

Alonso. Dzięki wam za to! Jak dziwne znużenie!

(Zasypia. — Aryel wychodzi).

Sebastyan. Jak niepojęta senność ich zmorzyła!

Antonio. To wpływ klimatu.

Sebastyan. Czemu więc nie zamknął
I naszych powiek? Ja żadnej skłonności
Do snu nie czuję.

Antonio. Ni ja; myśl ma świeża.
Oni posnęli, jakby za umową,
Upadli, jakby rażeni piorunem.
Sebastyanie, ach! co byćby mogło —
Co byćby mogło, — lecz dość — mnie się zdaje,
Z twarzy twej widać, czem być powinieneś.
Sprzyja ci pora. W silnej wyobraźni
Widzę koronę, jak na skroń ci spada.

Sebastyan. Czy nie śpisz czasem?

Antonio. Czy mych słów nie słyszysz?

Sebastyan. Słyszę — to sennych przywidzeń jest mowa.
Mówisz, co marzysz. Co mi powiedziałeś?
Dziwny spoczynek z otwartem spać okiem,
Stać, mówić, chodzić, spać jednak głęboko.

Antonio. Sebastyanie, czemuż twej fortunie
Zasnąć, a raczej umierać dozwalasz?
Czuwasz, a jednak źrenice zamykasz.

Sebastyan. A ty znów chrapiesz głośno i wyraźnie,
Ale chrapanie twoje myśl zawiera.

Antonio. Dziś nad mój zwyczaj jestem poważniejszy,
I ty nim będziesz, jeśli mnie usłuchasz.
Słuchaj mnie dobrze, a trzykroć urośniesz.

Sebastyan. Więc słucham; jestem, jak stojąca woda.

Antonio. Ja cię nauczę, jak wzdąć ją przypływem.

Sebastyan. Będę ci wdzięczny; dziedziczna ospałość
Już mnie odpływu dawno nauczyła.

Antonio. O, gdybyś wiedział, jak twoje szyderstwo
Dla mych zamiarów wróżbą jest szczęśliwą!
Chcąc je obnażyć, jak je pięknie stroisz!
Ludzi odpływu trwoga lub ospałość
Często do celu szczęśliwie prowadzi.

Sebastyan. Tłómacz się jaśniej. Wyraz twoich oczu,
Cała twarz twoja dziwnie pokurczona,
Zapowiadają rzecz wielką i ważną,
Lecz porodzenie pełne jest boleści.

Antonio. Słuchaj: Choć pan ten zbyt słabej pamięci,
(Pamięć też jego, gdy go ziemia skryje,
Nie będzie większa), prawie już przekonał,
(Bo on jest czystym duchem przekonania,
I przekonywać jest jego rzemiosłem),
Przekonał króla, że syn jego żyje, —
Choć niepodobna, żeby nie utonął,
Jak niepodobna, by ten, co śpi, pływał.

Sebastyan. Nie mam nadziei by wypłynął żywy.

Antonio. W »nie mam nadziei« ileż masz nadziei!
Nie mam nadziei, z jednej wzięte strony,
Daje ci z drugiej tak szczytną nadzieję,
Że nawet bystre ambicyi źrenice
Nic już wyższego nie odkryją dalej.
To mi przyznajesz: Ferdynand utonął?

Sebastyan. Przepadł.

Antonio. Więc dobrze. Odpowiedz mi teraz,
Kto Neapolu dziedzicem?

Sebastyan. Klarybel.

Antonio. Królowa Tunis? Ta, której mieszkanie
Mil dziesięć dalej, niźli człowiek może
Przez całe swoje przewędrować życie?
Co z Neapolu nie odbierze listów,
(Chyba, że słońce pocztą dla niej będzie,
Chłop na księżycu na to za powolny),

Aż zechcą brzytwy brody niemowlątek?
Od której morskie dzielące nas fale
Część pochłonęły, część nas wyrzuciły,
Znać taka wola była przeznaczenia,
Byśmy na wyspie odegrali sztukę,
Której prologiem przeszłość jest, a koniec
W twej i mej dłoni.

Sebastyan. Co brednie te znaczą?
Wiem, że jest w Tunis córka mego brata,
Że Neapolu ona jest dziedziczką,
Że dwie te ziemie wielka dzieli przestrzeń.

Antonio. Której cal każdy zdaje się, że woła:
Jakże Klarybel przemierzy nas znowu?
Więc zostań w Tunis, niech Sebastyan czuwa! —
Gdyby śmierć nagła wszystkich tu zabrała,
Czyżby im gorzej było z tem, niż teraz?
Jest, kto potrafi rządzić w Neapolu,
Tak jak ten dobrze, który śpi tu teraz;
Są i panowie zdolni jak Gonzalo
Rozprawiać długo, nudno i od rzeczy,
Ja nawet równie mądrą byłbym sroką.
O, gdybyś tylko mógł mieć moje myśli,
Co za sen byłby to dla twej wielkości!
Czy mnie rozumiesz?

Sebastyan. Zaczynam pojmować.

Antonio. Jakże fortuny przyjmujesz ofiary?

Sebastyan. Jak zapamiętam, wydarłeś koronę
Bratu Prospero.

Antonio. Prawda, i patrz, panie,
Patrz, jak mi dobrze odzież ta przystoi,
Lepiej, niż przódy: słudzy mego ojca,
Przód towarzysze, dziś ludźmi są mymi.

Sebastyan. Sumienie jednak —

Antonio. I gdzież jest sumienie?
Gdyby sumienie choć zamrozem było,
Musiałbym nogi flanelą obwinąć:
Ale nie czuję bóstwa tego w piersiach.
Ba! gdyby nawet i dwadzieścia sumień
Między mną stało a Medyolanem,
Dość będzie czasu, by na lodowaty
Ścięły się cukier, a potem stopniały,
Nim mnie na chwilę wstrzymają w zamiarach.
Patrz tylko, książę, tutaj brat twój leży,

Od swego łoża, ziemi tej, nie lepszy,
Gdy będzie, czem się być wydaje — trupem.
Trzema calami tej posłusznej stali
Mogę go posłać do wiecznego łoża;
I ty na zawsze zamknąć możesz oczy
Staremu bzdurze, panu Roztropności,
Aby na później gderać nam zaprzestał;
Inni, podszepty nasze przyjmą chętnie,
Jak kot łakomy chętnie mleko chłepce:
Zegar ich będzie naszą bił godzinę.

Sebastyan. Twoja mi przeszłość niech za przykład służy:
Wezmę Neapol, jak ty Medyolan.
Dobądź oręża — jedno jego cięcie
Wolnym cię robi od twego haraczu;
Ja, król twój, kochać cię będę.

Antonio. Dobądźmy!
Gdy ja podniosę dłoń, ty podnieś twoją,
Uderz Gonzala!

Sebastyan. Jedno jeszcze słowo.

(Rozmawiają na stronie. Muzyka. Wchodzi Aryel niewidzialny).

Aryel. Pan mój, przez sztukę swoją, jeszcze w porę
Odkrył grożącą śmierć przyjacielowi,
I żeby jego nie zmarniały plany,
Na ich ratunek pośpieszyć mi kazał.

(Śpiewa do ucha Gonzala).

Gdy ty chrapiesz, śpisz głęboko,
Sprzysiężenia czuwa oko,
Aby spiski knuć.
Jeśli drogie ci jest życie,
Z myśli senne zrzuć owicie,
I obudź się, zbudź!

Antonio. Niech i tak będzie: nie traćmy więc czasu!

Gonzalo. Aniele stróżu, ocal życie króla! *(Budzą się wszyscy).*

Alonso. Zbudźcie się wszyscy! Co znaczą te miecze?
Wzrok obłąkany?

Gonzalo. Co to wszystko znaczy?

Sebastyan. Gdyśmy nad waszym czuwali spoczynkiem,
Nagle się głuche rozległo ryczenie
Byków, lwów raczej; czy was nie zbudziło?
Jeszcze drżę cały.

Alonso. Ja nic nie słyszałem.

Antonio. Głos mógłby uszy potworów przerazić,

I ziemią wstrząsnąć! to było ryczenie
Całej lwów trzody.
Alonso. Czyś słyszał, Gonzalo?
Gonzalo. Na honor, panie, słyszałem brzęczenie
Dziwnej natury, które mnie zbudziło.
Ledwom cię trącił i otworzył oczy,
W ich ręku nagie miecze zobaczyłem;
A i to prawda, że słyszałem szelest.
Bądźmy ostrożni, miejsce to opuśćmy,
A dla pewności dobądźmy oręży.
Alonso. Więc idźmy dalej, i biednego syna
Szukajmy jeszcze.
Gonzalo. On jest na tej wyspie.
Od dzikich zwierząt zachowaj go, Boże!
Alonso. Idźmy!
Aryel *(na str.)*. Ja panu, com zrobił, obwieszczę:
Ty, królu, błąkaj się za synem jeszcze. *(Wychodzą)*.

SCENA II.

(Wchodzi Kaliban, z wiązką drzewa. Słychać grzmot).

Kaliban. Wszystkie zarazy, przez słońce wyssane
Z bagien, trzęsawisk, niech Prospera ciało,
Cal jego każdy chorobą okryją!
Duchy mnie jego słyszą, lecz kląć muszę.
One mnie szczypią i, jak jeże, kłują,
Ciskają w błoto, jak błędne ogniki
Śród nocy z drogi na manowce wiodą,
Gdy im Prospero męczyć mnie nakaże.
Za lada fraszkę wypuszcza je na mnie;
Czasem, jak małpy, wyszczerzają zęby,
Klapią, kąsają; czasami, jak jeże,
Leżą na drodze i podnoszą kolce
Właśnie, gdzie gołą stąpać muszę nogą;
Czasem mnie żmije owiną dokoła
I rozłupanym syczą mi językiem,
Że aż szaleję. Patrz, patrz, *(wchodzi Tryn.)* to duch jego!
Leci mnie dręczyć, bo nazbyt leniwo
Drzewo im niosłem. Upadnę jak długi,
A może jeszcze wymknąć mi się uda.
Trynkulo. Ani drzewa, ani krzaku, aby się ukryć przed słotą, a tu nowa zbiera się burza; słyszę już, jak wyje z wiatrami. Ta ogromna tam chmura, ta czarna, wygląda jak stara beczka już gotowa cały swój wylać trunek. Jeśli ma znowu grzmieć, jak przed chwilą, nie wiem, gdzie schronić głowę; a ta przeklęta chmura lada chwila zacznie lać wodę cebrami. *(Spostrzegając Kalibana)*. A to co za stworzenie? Człowiek, czy ryba? Umarły, czy żywy? To ryba; zapach ma ryby, starej, zepsutej ryby; gatunek sztokfisza nie najpierwszej świeżości. Osobliwsza ryba! Gdybym był w Anglii, jak już raz byłem, a miał tę rybę, choćby tylko malowaną, niema jarmarcznego gawrona, któryby mi za pokazanie tynfa nie zapłacił. Tam, z taką potworą, można wyjść na ludzi; tam, lada bestya osobliwa może człowieka na nogi postawić, bo tam ludzie, co nie chcą dać złamanego szeląga na wspomożenie kulawego żebraka, nie pożałują dziesięciu za pokazanie umarłego Indyanina. Ma nogi, jak człowiek, a pletwy, niby ręce! Ciepły, na uczciwość! Odstępuję teraz od pierwszej myśli; to nie ryba, ale wyspiarz, dopiero co piorunem zabity. *(Grzmi)*. Ach, nadchodzi znowu burza! Najkrótsza dla mnie droga wsunąć się pod jego sukmanę, bo nie widzę innego schronienia w blizkości. Bieda dziwnych daje nieraz człowiekowi kompanów. Zostanę tak owinięty, dopóki burza nie wyleje wszystkich swoich mętów.
(Wchodzi Stefano, z butelką w ręku, śpiewając).
Stefano. Nie wrócę więcej na morze, na morze,
Lecz tu umrę na lądzie; —
Skorbutyczna to nuta, ledwo na pogrzeb dobra. Ale tu moja pociecha *(pije)*.
I ja i kapitan i sternik przy flisie,
Wszyscyśmy kochali w swym czasie
Magdusię i Józię, Anusię, Marysię,
Lecz żaden z nas nie dbał o Kasię;
Bo ona swej gąbki językiem bogatym
Bez końca wołała do majtka: idź z katem!
O dziegieć i smołę troszczyła się mało,
Choć krawczyk mógł skrobać, gdziebądź ją świerzbiało.
Więc dalej, na morze, zostawcie ją z katem!
I to także skorbutyczna nuta; ale tu moja pociecha *(pije)*.
Kaliban. Nie dręcz mnie — och!
Stefano. A to co znowu? Czy dyabłów tu mamy? Czy drwicie z nas, przebrani za dzikich ludzi i Indyan? Ha! nie dlatego uszedłem mokrej śmierci, żebym się zląkł

czterech nóg waszych; bo powiedziano było: najtęższy zuch, co kiedykolwiek na czterech nogach chodził, do ucieczki go nie zmusi, a ja teraz to samo powtarzam, dopóki jest dech w nozdrzach Stefana.

Kaliban. Duch mnie dręczy, och!

Stefano. To pewno jakiś czworonożny potwór tej wyspy, który dostał febry, jak się zdaje. Ale gdzie się on, u dyabła, naszego języka nauczył? Dam mu pomoc, choćby tylko dlatego, że jeżeli mi się uda wyleczyć go i obłaskawić, a potem dostać się z nim do Neapolu, będzie to prezent godny największego cesarza, co kiedykolwiek na byczej chodził skórze.

Kaliban. Nie dręcz mnie, proszę! poniosę śpieszniej drzewo do domu.

Stefano. Ma teraz paroksyzm i plecie trzy po trzy. Dam mu pokosztować z butelki; jeśli nigdy nie pił wina, zgubię mu febrę od razu. Bylem go potrafił uleczyć i obłaskawić, nie pożałuję starania, bo kto go kupi, wróci mi wszystkie koszta z procentem.

Kaliban. Dotąd jeszcze nie bardzo mnie dręczysz, ale niedługo rozpoczniesz, czuję to po twojem drżeniu; teraz Prospero na ciebie działa.

Stefano. Nie bój się tylko; otwórz gębę, a znajdziesz tam, co ci rozwiąże język, mój kotku. Otwórz gębę, to ci twoją trzęsionkę wytrzęsie, zaręczam, a uczciwie. Nie znasz twoich przyjaciół; otwórz paszczę, raz jeszcze powtarzam.

Trynkulo. Zdaje mi się, że to głos znajomy; to głos — ale nie — on utonął, a to są dyabły. O gwałtu, rety!

Stefano. Cztery nogi a dwa głosy; co za potwór nieoszacowany! Głos przedni posłuży, żeby dobrze mówić o swoim przyjacielu, głos tylny, żeby ziać brudne słowa i potwarze. Jeśli wszystko wino mojej butelki może mu zdrowie przywrócić, zgubię mu febrę. Dalej — amen! A teraz wleję trochę w twoją drugą gębę.

Trynkulo. Stefano!

Stefano. Czy mnie po imieniu woła twoja druga gęba? Rety! rety! To dyabeł, nie potwora; ucieknę. Nie mam dość długiej łyżki, aby zasiąść z nim do jednej misy [1].

Trynkulo. Stefano! Jeśli jesteś Stefano, dotknij mnie, przemów do mnie; ja jestem Trynkulo; nie bój się, twój dobry przyjaciel, Trynkulo.

[1] Przysłowie angielskie: trzeba długiej łyżki, żeby jeść z dyabłem.

Stefano. Jeśli jesteś Trynkulo, to wyleź. Pociągnę cię za mniejsze nogi, bo jeśli są jeszcze na ziemi nogi Trynkula, to te być muszą a nie inne. Jesteś prawdziwy Trynkulo, na uczciwość. Jakżeś się dostał pod to cielę z księżyca? Czy ono Trynkulami trzaska?

Trynkulo. Wziąłem je za stworzenie przez piorun zabite. Lecz ty, Stefano, czy nie utonąłeś naprawdę? Teraz zaczynam wierzyć, że nie utonąłeś. Czy burza przeszła? Schowałem się przed burzą pod sukmanę umarłego cielęcia z księżyca. A ty, Stefano, czy żyjesz? O, Stefano! dwóch Neapolitańczyków ocalało!

Stefano. Proszę cię tylko, nie wierć się tak koło mnie; żołądek mój w nienajlepszym stanie.

Kaliban. Piękne stworzenia, jeśli to nie duchy.
To bóg uczciwy z niebieskim napitkiem,
Uklęknę przed nim.

Stefano. Jak śmierci uszedłeś? Jak tu przybyłeś? Przysięgnij na tę butelkę, że mi powiesz, jak tu przybyłeś. Ja się uratowałem na beczce kanaryjskiego wina, którą majtkowie z pokładu w morze rzucili, przysięgam na tę butelkę, którą sam własnemi rękami z kory wystrugałem od czasu, jak mnie fale na brzeg wyrzuciły.

Kaliban. Ja ci przysięgnę na tę butelkę, że będę twoim wiernym poddanym, bo twój napój nie jest ziemski *(klęka)*.

Stefano *(do Kalib.)*. Pij, a przysięgnij! *(Do Trynk.)*. A ty, jak się wyratowałeś?

Trynkulo. Płynąłem do brzegu, jak kaczka; bo przysięgam, że mogę pływać, jak kaczka.

Stefano. Pocałuj tę świętą księgę. Choć możesz pływać, jak kaczka, podobniejszy jesteś do gęsi.

Trynkulo. O Stefano, czy masz więcej tego napitku?

Stefano. Całą beczkę, człowieku. Moją piwnicą jaskinia nad morzem, gdzie wino złożyłem. A ty, ciołku z księżyca, jakże tam z twoją febrą?

Kaliban. Czy nie spadłeś ty z nieba?

Stefano. Z księżyca; możesz mi wierzyć. Byłem kiedyś chłopem na księżycu.

Kaliban. Jam cię tam widział i czczę cię w pokorze.
Nieraz mi moja wskazywała pani
Ciebie, psa twego i widły w twem ręku.

Stefano. Przysięgnij na to — pocałuj księgę — niebawem przydamy jej nowej treści. Przysięgnij!
Trynkulo. Na to jasne słoneczne światło, to jakaś głupia potwora. A ja się jej bałem! To jakaś niedołężna potwora. Chłop na księżycu! Biedna, łatwowierna potwora! Mimo tego, nieźle ciągniesz, potworo, wyznaję.
Kaliban. Cal każdy ziemi żyznej ci pokażę;
Pokornie twoje nogi ucałuję;
O, bądź mi bogiem!
Trynkulo. Na to dzienne światło, przewrotny pijak z tej potwory; byle bóg jego zasnął, ukradnie mu butelkę.
Kaliban. Całując nogi, wierność ci przysięgnę.
Stefano. Dalej więc, klękaj i przysięgaj!
Trynkulo. Na śmierć się zaśmieję z tej psiogłowej potwory; najpodlejsza potwora! Palce mnie świerzbią, żeby mu skórę wygarbować.
Stefano. Dalej, całuj!
Trynkulo. Gdyby tylko nie był pijany. Co za obrzydła potwora!
Kaliban. Źródła ci wskażę, jagód ci nazbieram,
Ryb ci nałapię, drzewa ci nanoszę.
Mór niechaj porwie dawnego tyrana!
Jednej mu drzazgi więcej nie poniosę,
Lecz pójdę z tobą, cudowny człowieku.
Trynkulo. Potwora najśmieszniejsza! Robić cudem biednego opoja!
Kaliban. Idź, proszę, ze mną tam, gdzie jabłka rosną;
Trufle ci długim wygrzebię pazurem,
Pokażę, kędy sojki gniazda ścielą,
Nauczę w sidła chyże małpy chwytać,
Wianki orzechów na leszczynie wskażę,
Czasem przyniosę ze skał młode mewy.
A teraz powiedz, czyli chcesz pójść ze mną?
Stefano. Prowadź mnie bez dalszej gadaniny. Trynkulo, skoro król i całe nasze towarzystwo zatonęło, my wyspę tę 'odziedziczamy. Dalej, naprzód! Nieś moją butelkę. Kamracie Trynkulo, napełnimy ją niebawem.
Kaliban *(śpiewa napół pijany).*
Bądź zdrów, panie! Bądź zdrów, panie!
Trynkulo. Wyjący potwór, pijany potwór!
Kaliban. Już nie pójdę na ryb połów,
Ni po drzewo między bory,
Ni jak od tej będę pory
Myć talerzy, skrobać stołów.
Ban, ban, ban! Kaliban!
Szukaj sługi — to mój pan.
Wolność, hej wolność! o wolność, hej wolność!
Stefano. Poczciwy potworo, bądź nam przewodnikiem!
(Wychodzą).

AKT TRZECI.

SCENA I.

Przed celą Prospera.

(Wchodzi Ferdynand, niosąc kloc drzewa).

Ferdynand. Ileż jest zabaw męczących człowieka!
Ale zmęczenie wdzięku im dodaje.
Z godnością można poniżenie znosić,
I cel bogaty biednym środkiem osiądz.
Podła ta praca byłaby nieznośną,
Ale ma pani, co umarłe wskrzesza,
Przemienia w rozkosz moje utrapienia.
Chociaż jej ojciec kwaśny i zgryźliwy,
Stokroć jest słodsza nad jego zgryźliwość.
Na jego rozkaz okrutny dziś muszę
Tysiące kloców znosić i szychtować;
Patrząc na trudy moje, słodka pani
Od łez się gorzkich zanosi i mówi,
Że nigdy jeszcze ziemia nie widziała
Przy takiej pracy takich robotników.
Słodkie te myśli dodają mi siły,
A praca przy nich zda mi się wytchnieniem.
(Wchodzą: Miranda i Prospero w odległości).
Miranda. Wypocznij chwilę! Nie pracuj tak ciężko!
O bodaj piorun spalił wszystkie kloce,
Które mój ojciec znosić ci nakazał!
Proszę cię, rzuć je i wypocznij chwilę!
Kloc każdy, płonąc, płakać będzie z żalu,
Że cię tak męczy. Ojciec mój pracuje —
Spocznij więc trochę — masz trzy godzin czasu.
Ferdynand. Najdroższa pani, słońce przód zapadnie,
Niźli dokonam pracy nakazanej.

Miranda. Spocznij, tymczasem ja pracować będę.
Daj mi tę kłodę, na siąg ją poniosę.
Ferdynand. Droga istoto, o nie! Przódy wolę
Żyły me porwać, przódy mój grzbiet złamać,
Niźli cię widzieć przy tak podłej pracy,
A sam w leniwej siedzieć bezczynności.
Miranda. Mnie tak, jak tobie, praca ta przystoi,
Tylko że dla mnie łatwiejszą się wyda,
Bo do niej chętnem zabiorę się sercem,
Gdy ciebie przymus tylko do niej wiąże.
Prospero. Biedny robaczku! w ogniu twoja dusza,
Jak mi to świadczą twoje odwiedziny.
Miranda. Ty tak zmęczony!
Ferdynand. Nie, szlachetna pani;
Rankiem mi świeżym noc, gdy jesteś przy mnie.
Proszę cię tylko, powiedz mi twe imię,
Bym je do mojej dodać mógł modlitwy.
Miranda. Miranda. Ojcze, rozkaz twój złamałam!
Ferdynand. Cudna Mirando! podziwienia szczycie!
Godna wszystkiego, co światu najdroższe!
Nie jednom dziewczę chętnem ścigał okiem,
Słów ich harmonia nieraz moje uszy,
Zbyt tylko chętne, w swe ujęła więzy;
Różne kochałem dla cnót ich różnicy,
Lecz żadnej jeszcze tak całą mą duszą.
W każdej z nich zawsze jakaś skryta wada
Z jej najpiękniejszym kłóciła się wdziękiem,
Cały mu urok zwolna odbierała;
Ty jedna tylko, ty nieporównana
Wszystkie przymioty wszystkich stworzeń łączysz.
Miranda. Nie znam nikogo z płci mej; nie pamiętam
Twarzy kobiecej, prócz mojej w zwierciedle,
Anim widziała, co mężem zwać mogę,
Prócz ciebie tylko, dobry przyjacielu,
I oprócz równie drogiego mi ojca:
Jakie są twarze innych ludzi, nie wiem,
Ale na klejnot mojego posagu,
Na moją skromność, przysięgam, że nie chcę
Innego w życiu jak ty towarzysza,
Bo wyobraźnia ma nie umie stworzyć,
Prócz ciebie, godnej kochania istoty.
Lecz ja szalona szczebiocę ci słowa
Na ojca mego rozkazy niepomna.

Ferdynand. Mirando, jestem księciem, królem może,
(Obym się mylił w mojem przypuszczeniu!)
Nie więcej pragnę znosić tę niewolę,
Jak od much widzieć wargi me nabrzmiałe.
A teraz słuchaj słów z głębi mej duszy:
Ledwom cię ujrzał, zaraz serce moje
Do ciebie biegło, by ci wiernie służyć:
Dla ciebiem został tym cierpliwym drwalem.
Miranda. Czy ty mnie kochasz?
Ferdynand. O niebo i ziemio,
Bądźcie mi świadkiem! Jeśli prawdę mówię,
Szczęśliwym skutkiem słowa me uwieńczcie,
A jeśli kłamię, wszystkie me nadzieje
Ziemskiego szczęścia na łzy niech się zmienią!
Kocham cię, cenię, uwielbiam nad wszystko,
Co świat ten mieści.
Miranda. Ja szalona płaczę
Nad tem, co całą duszę mą raduje.
Prospero. Dwóch szczerych uczuć jak piękne spotkanie!
Niech świeża rosa boskich błogosławieństw
Na kwiat ten młody bogato się zleje!
Ferdynand. I czemuż płaczesz?
Miranda. Nad mą niegodnością,
Która dać nie śmie, co chcę ofiarować,
A wziąć się lęka, bez czego żyć nie chcę.
Lecz to żart pusty, miłość bowiem moja
Tem bardziej widna, im ją bardziej kryję.
Precz więc ode mnie lękliwe wybiegi,
A bądź mi radcą niewinności święta!
Jestem ci żoną, jeśli chcesz mnie pojąć,
Jeśli mnie nie chcesz, umrę twoją sługą;
Jak towarzyszkę możesz mnie odepchnąć,
Co w twej jest mocy, jak w mojej jest mocy,
Czy chcesz czy nie chcesz, twą być niewolnicą.
Ferdynand. Mą panią, droga, ja twym niewolnikiem.
Miranda. Więc mężem moim?
Ferdynand. A tak chętnem sercem,
Jak chętnem więzień do wolności wraca.
Oto ma ręka.
Miranda. To moja, w niej serce.
A teraz żegnam cię na pół godziny.
Ferdynand. O, bądź mi zdrowa, tysiąc, tysiąc razy!
(Wychodzą).

Prospero. Chociaż nie mogę cieszyć się, jak oni,
Dla których wszystko słodkiem jest zdziwieniem,
Większej radości nic nie zbudzi we mnie.
Do księgi teraz! Jeszcze przed wieczerzą
Praca niejedna w sprawie tej mnie czeka. *(Wychodzi).*

SCENA II.

Inna część wyspy.

(Wchodzą: Stefano, Trynkulo, za nimi Kaliban z butelką).

Stefano. Ani słowa więcej! Jak wypróżnimy beczułkę, zaczniemy pić wodę; ale przódy, ani kropelki. Śmiało więc naprzód i szturmuj do flaszki! Sługo potworo, pij do mnie!

Trynkulo. Sługo potworo! To wyspa szaleństwa. Powiadają, że tylko pięciu liczy mieszkańców; my tu trzej jesteśmy; jeśli dwaj pozostali mają głowy naszym podobne, chwieje się państwo w swoich podstawach.

Stefano. Pij, sługo potworo, kiedy ci rozkazuję. I cóż tak na mnie patrzysz? Zdawałoby się, że ci oczy do głowy przyśrubowano.

Trynkulo. I gdzież chcesz, żeby mu je przyśrubowano? Byłby prawdziwie nieoszacowaną potworą, gdyby miał oczy w ogonie.

Stefano. Mój pachołek potwora język w winie utopił; co do mnie, ja i w morzu utopić się nie mogłem. Nim dostałem się do brzegu, tam i sam trzydzieści i pięć mil upłynąłem. Na to światło dzienne, potworo, będziesz moim porucznikiem albo chorążym.

Trynkulo. Zrób go porucznikiem; nim zacznie nosić chorągiew, trzeba, żeby przód sam stać mógł na nogach.

Stefano. Nie cofniemy przynajmniej kroku, *monsieur* potworo.

Trynkulo. Ani posuniecie go naprzód, ale jak psy milczkiem przycapniecie.

Stefano. Ciołku z księżyca, otwórz gębę choć raz w życiu, jeśli jesteś dobrym ciołkiem z księżyca.

Kaliban. Pozwól mi, panie, oblizać twój trzewik;
A temu służyć nie chcę — nie ma serca.

Trynkulo. Kłamiesz, ty najgłupsza potworo! Mam dosyć serca, żeby policyanta przez kij przesadzić. Jakto, ty bezwstydna rybo, byłże kiedy tchórzem człowiek, który wypił tyle wina, co ja dzisiaj? I ty śmiesz prawić takie potwarcze kłamstwa, ty, co jesteś tylko pół rybą a pół potworą?

Kaliban. O patrz, jak ze mnie szydzi; o mój panie,
Jaśnie mój panie, czy pozwolisz na to?

Trynkulo. Jaśnie panie powiada? Czy widział kto głupszą potworę?

Kaliban. Patrz, znowu; proszę, na śmierć go zakąsaj.

Stefano. Trynkulo, trzymaj język za zębami; na najmniejszy znak buntu na pierwszej gałęzi. — Ten biedny potwór jest moim poddanym, i nie pozwolę, aby cierpiał krzywdę.

Kaliban. Dzięki ci, panie! Czy raczysz raz jeszcze
Wysłuchać prośby, którą ci zaniosłem?

Stefano. Ani wątpliwości. Klęknij i powtórz! Ja i Trynkulo stojąc będziemy słuchali. *(Wchodzi Aryel niewidzialny).*

Kaliban. Jak już mówiłem, służę tyranowi,
Który przez chytrość swoją i przez czary
Ukradł mi wyspę.

Aryel. Kłamiesz.

Kaliban. Ty sam kłamiesz,
Ty małpo śmieszna; jakże z serca pragnę,
Żeby udusił cię mój pan waleczny!
Nie kłamię wcale.

Stefano. Trynkulo, jeśli mu raz jeszcze przerwiesz opowiadanie, to, na tę rękę, wytrącę ci kilka zębów.

Trynkulo. Ja? ja nic nie mówiłem.

Stefano. Więc ani murmur ani marmar! *(Do Kalibana).* Ciągnij rzecz dalej.

Kaliban. Jak powiedziałem, wyspę w posiadanie
Czarami zyskał. Jeśli twa chce wielkość
Pomścić to na nim — bo wiem, że masz serce,
Lecz ten go nie ma.

Stefano. Nie podlega wątpliwości.

Kaliban. Będziesz jej panem, ja ci będę służył.

Stefano. Jakże to zrobić? Czy możesz mnie poprowadzić do nieprzyjaciela?

Kaliban. Nic łatwiejszego: we śnie ci go wydam,
Łatwo mu w głowę będziesz gwóźdź mógł zabić.

Aryel. Kłamiesz; nie możesz.

Kaliban. Co za pstry błazen i bez mózgu dudek!
Błagam cię, daj mu dobrego szturchańca,

Odbierz mu flaszkę, a potem niech pije
Słoną mórz wodę, bo mu nie pokażę,
Gdzie źródła biją.

Stefano. Trynkulo, nie narażaj się na nowe niebezpieczeństwo; przerwij jeszcze choć tylko jednem słowem opowiadanie potwory, a przysięgam na tę rękę, że litość za drzwi wypchnę i na leśne zbiję cię jabłko.

Trynkulo. Czego ty chcesz ode mnie? Co ja wam zrobiłem? Nie powiedziałem słówka; usunę się dalej.

Stefano. Czy nie powiedziałeś, że kłamie?

Aryel. Kłamiesz.

Stefano. Kłamię? Dobrze, weź więc, co ci daję *(uderza go)*. Jeśli ci to do smaku, raz jeszcze zadaj mi kłamstwo.

Trynkulo. Nie zarzucałem ci kłamstwa. Czyś stracił rozum i uszy zarazem? Niech zaraza padnie na twoją butelkę! To są skutki wina i pijaństwa. Morowe powietrze na twoją potworę, a twoje palce niech dyabli porwą!

Kaliban. Ha! ha! ha!

Stefano. A teraz prowadź dalej twoją powieść. Proszę cię, trzymaj się w oddaleniu.

Kaliban. Wybij go dobrze, a po krótkim czasie
I ja bić będę.

Stefano. Odsuń się. Mów dalej.

Kaliban. Więc, jak mówiłem, zwyczajem jest jego
Spać popołudniu. Zabrawszy mu książki,
Możesz go zdusić, albo łupą drzewa
Czaszkę mu rozbić, lub na pal go nadziać,
Albo mu gardziel przeciąć twoim nożem.
Ale pamiętaj, zabierz mu przód książki,
Bo on bez książek nie mędrszy ode mnie;
Bez nich na pomoc nie przyjdą mu duchy,
Które go z serca, jak ja, nienawidzą.
Spal tylko książki! Ma on pyszne sprzęty,
W które przystroi dom, gdy go mieć będzie.
Lecz co uwagi jest twej najgodniejsze,
To córki piękność — on ją sam nazywa
Nieporównaną. Z niewiast nie widziałem
Jak córkę jego i matkę Sykorax,
Ale Sykorax tak ona prześciga,
Jak rzecz największa prześciga najmniejszą.

Stefano. I czy naprawdę tak piękną jest dziewką?

Kaliban. O wierzaj, wierzaj, godna twego łoża
I na świat ładne wyda ci potomstwo.

Stefano. Potworo, zabiję tego człowieka. Córka jego i ja będziemy królem i królową (Boże, błogosław naszej mościwości!). Trynkulo i ty, będziecie wice-królami. Trynkulo, jak ci się plan ten podoba?

Trynkulo. Przewyborny.

Stefano. Daj mi rękę; żałuję, żem ci skórę wygarbował; ale póki życia, trzymaj język za zębami.

Kaliban. Za pół godziny znajdziem go śpiącego;
Czy chcesz go zabić?

Stefano. Zabiję, na honor!

Aryel. Wszystko to panu mojemu doniosę.

Kaliban. Lejesz mi w serce rozkosz i wesele.
Cieszmy się teraz! Czy chcesz mi zanucić
Piosneczkę, której przed chwiląś mnie uczył?

Stefano. Chętnie przychylam się do twojej prośby, potworo. Dalej Trynkulo, śpiewajmy! *(Śpiewa)*.
Bij ich i drwij z nich i kpij z nich i drwij z nich,
A myśl jest wolna!

Kaliban. To nie ta nuta.

(Aryel gra na piszczałce i na bębenku).

Stefano. Co się to znaczy?

Trynkulo. To nuta naszej piosneczki, grana przez pana Nikogo.

Stefano. Jeśliś jest człowiekiem, pokaż się we własnej postaci; jeśliś jest dyabłem, pokaż się, jak ci się podoba.

Trynkulo. A odpuść nam nasze winy!

Stefano. Kto umiera, płaci wszystkie długi; wyzywam cię! Panie, zmiłuj się nad nami!

Kaliban. Czy się boisz?

Stefano. Nie, potworo, nigdy!

Kaliban. Nie bój się; wyspa pełna jest rozgłosów,
I słodkich pieśni nigdy nie szkodzących.
Czasami tysiąc dźwięcznych instrumentów
Brzmi nad mem uchem; czasami brzmią głosy,
Co, gdym się ze snu długiego obudził,
Znów mnie uśpiły, a wtedy, w marzeniu,
Zda się, że chmury otwarte widziałem,
I wielkie skarby spaść na mnie gotowe,
Tak, że zbudzony marzyć znów pragnąłem.

Stefano. Pokazuje się, że będę miał rozkoszne królestwo, będę miał kapelę bez kosztów.

Kaliban. Gdy Prospero zginie.
Stefano. Co się spełni niebawem; nie zapomniałem historyi.
Trynkulo. Głos się oddala; idźmy za nim, a potem do dzieła!
Stefano. Potworo, prowadź nas; my za tobą. Chciałbym widzieć tego bębenistę; bije, jak za dobrych czasów.
Trynkulo. Czy chcesz ruszyć w drogę? Śpieszę za tobą, Stefano. *(Wychodzą).*

SCENA III.

Inna część wyspy.

(Wchodzą: Alonso, Sebastyan, Antonio, Gonzalo, Adryan, Francisko i inni).

Gonzalo. Na Matkę Boską, nie mogę iść dalej.
Stare mnie kości bolą; co za droga
Śród ścieżek długich, dziwnie pogmatwanych!
Pozwól wypocząć.
Alonso. Nie mogę cię ganić,
I ja, znużony, czuję ociężenie
Na duszy nawet: usiądź i wypocznij.
Tu składam wszystkie próżne me nadzieje,
Nie chcę ich dłużej za pochlebców trzymać;
Darmo go, darmo szukamy, — utonął;
A z wszystkich naszych badań bezowocnych
Śmieje się morze. Niechże i tak będzie!
Antonio *(na str. do Sebast.).* Cieszę się z serca, że nadzieję [stracił.
Tylko ty, panie, choć raz zawiedziony,
Nie trać nadziei.
Sebastyan. Przy pierwszej zręczności
Dokończym dzieła.
Antonio. Dokończym tej nocy,
Bo teraz, ciężką znużeni podróżą,
Nie będą zdolni czujnej straży trzymać,
Jak wypoczęci.
Sebastyan. Tej nocy. Dość na tem!
(Uroczysta i dziwna muzyka. Prospero w powietrzu, niewidzialny. Wchodzą dziwne postacie i zastawiają ucztę. Tańczą wokoło, a uprzejmymi znakami pozdrowienia zapraszają króla i jego towarzyszy, żeby jedli. Potem wychodzą).

Antonio. Skąd ta harmonia? Dobrzy przyjaciele,
Słuchajcie tylko!
Gonzalo. Dziwnie słodkie pieśni!
Alonso. Ześlij nam, Boże, twych stróżów aniołów!
I cóż to było?
Sebastyan. Żyjące jasełka.
Uwierzę teraz, że są jednorożce,
Że jest w Arabii drzewo — tron Feniksa, —
Że tej godziny Feniks tam króluje.
Antonio. Wierzę w to wszystko. Niech się do mnie zgłosi
Rzecz, w którą żaden wierzyć nie chce człowiek,
A ja przysięgą prawdziwość jej stwierdzę.
Nie, nigdy żaden podróżny nie kłamał,
Chociaż go głupi potępia domator.
Gonzalo. Ktoby mi wierzył, gdybym w Neapolu
Prawił, że takich widziałem wyspiarzy,
(Bo bez wątpienia to lud jest tej wyspy),
Co pod postacią dziwną i potworną
Mają obyczaj lepszy, łagodniejszy,
Niżeli wielu, ba! niźli ktokolwiek
Z ludzi żyjących w naszem pokoleniu?
Prospero *(na str.).* Poczciwy panie, dobrze powiedziałeś,
Bo z was niejeden od dyabła jest gorszy.
Antonio. Nigdy się dosyć wydziwić nie mogę,
Jak te postacie, te ruchy i dźwięki,
Choć bez języka, dziwnie wyrażają
Niemą rozmowę.
Prospero *(na str.).* Nie chwal ich przed czasem.
Francisko. Cudem zniknęli.
Sebastyan. Mniejsza, skoro po nich
Bankiet się został; bo mamy żołądki.
Czyli chcesz, królu, skosztować?
Alonso. Dziękuję.
Gonzalo. Na honor, królu, nie masz się co lękać.
Kto z nas, w dzieciństwie, dałby temu wiarę,
Że są górale z wolami, jak woły,
Na których szyjach wiszą torby mięsa?
Lub że są ludzie z głowami na piersiach,
Za co nam każdy wędrownik dziś ręczy,
Co za powrotem bierze pięć za jedno? [1])

---

[1]) Dawnymi czasy każda podróż tyle przedstawiała niebezpieczeństw, że wybierający się w daleką drogę składał w depozyt sumę pieniędzy,

Alonso. Co do mnie, biorę za łyżkę bez trwogi,
Choćby to była ma ostatnia uczta;
Czuję, że minął już mój czas najlepszy,
Mniejsza o resztę. Za mną, bracie, książę!
(Grzmoty i błyskawice. Wbiega Aryel w postaci harpii, roztacza skrzydła nad stołem; bankiet znika).
Aryel. Wy trzej grzesznicy, chciało przeznaczenie,
(Wszechwładca ziemi i wszechziemskich rzeczy),
Żeby łakome wypluło was morze
Na dziką wyspę, gdzie niema człowieka,
Boście niegodni żyć pomiędzy ludźmi.
Ja wam szaleństwem zmysły pomieszałem.
(Widząc, że Alonso, Sebastyan i inni dobywają oręży).
Właśnie z podobną do waszej odwagą
Topią się ludzie, albo się wieszają.
Szaleni, jam jest sługą przeznaczenia;
Żywioły, wasze hartujące miecze,
Tak mogą łatwo wiatr świszczący ranić,
Lub zabić fale wciąż się zsuwające,
Jak jeden puszek z moich piór otrącić.
Jak ja, bezranni moi towarzysze.
Choćbyście nawet i ranić nas mogli,
Za ciężkie teraz miecze dla rąk waszych,
Podnieść ich wasze nie sprostają siły.
Pomnijcie teraz (w tym przybyłem celu),
Że wy trzej, niegdyś, dobrego Prospera
Z Medyolanu śmieliście wypędzić
Na morskie fale, (morze mści się teraz)
Z niewinną córką okrutnie porzucić;
Za czarną zbrodnię niebo sprawiedliwe,
Co karę zwleka, lecz nie zapomina,
Przeciw wam burze i morza i ziemi,
Przeciw wam wszystkie podniosło stworzenia.
Ono, Alonso, wydarło ci syna,
Ono przez moje skazuje was usta
Na zgon powolny, tysiąckroć straszniejszy
Od śmierci nagłej, co wszędzie za wami
Krok w krok pogoni. By gniew ten przebłagać,
Który inaczej, śród samotnej wyspy,

---

którą za powrotem odbierał pięć za jeden. Jeśli nie wrócił, suma zostawała własnością depozytaryusza.

Zwali się na was, niema jak pokuta,
Szczera, serdeczna, i jak czyste życie.
(Znika śród grzmotów. — Wkrótce, śród łagodnej muzyki, wchodzą postacie, tańczą z grymasami i szyderstwami i stół wynoszą).
Prospero *(na str.).* Udałeś pysznie Harpię, Aryelu,
Z nieporównanym wdziękiem i urokiem;
W przemowie do nich nic nie opuściłeś
Z moich poleceń; z równą pochopnością
Podrzędne duchy spełniły mą wolę.
Skutkuje dzielnie czarów mych potęga,
A wrogi moje, uwikłane szałem,
W mojej są mocy. Teraz, w tym obłędzie,
Zostawiam wszystkich, a śpieszę odwiedzić
Utopionego w ich myśli Fernanda,
I córkę jemu, jak mnie, równie drogą. *(Znika).*
Gonzalo. Przez Boga, królu! czemu osłupiały
Patrzysz tak na mnie?
Alonso. Potwornie! potwornie!
Zda mi się, fale o tem mi ryczały,
Śpiewały wiatry, a piorun, jak organ,
Poważny, straszny, wymówił mi głośno
Imię Prospera, zbrodnie me przypomniał.
Dlatego syn mój śpi na dnie błotnistem;
Pójdę go szukać głębiej, niż zapada
Sonda żeglarska, i w mule z nim usnę. *(Wychodzi).*
Sebastyan. Nie naraz jeden tylko czart tu przyjdzie,
A pułk ich zbiję.
Antonio. Ja ci dopomogę.
(Sebastyan i Antonio wychodzą).
Gonzalo. Rozpacz ich goni; ha! bo wielka zbrodnia,
Jakby trucizna wolno działająca,
Dusze ich palić teraz rozpoczęła.
Śpieszcie za nimi, kto ma chybsze nogi,
Przeszkodźcie dziełu, do którego teraz
Gna ich szaleństwo.
Adryan. O, śpieszcie się, błagam!
(Wychodzą).

AKT CZWARTY.

SCENA I.

Przed celą Prospera.

(Wchodzą: Prospero, Ferdynand i Miranda).

Prospero. Jeślim cię nazbyt ukarał surowo,
To z lichwą teraz krzywdę ci tę płacę,
Bo ci nić daję własnego żywota,
Gdy ci oddaję tę, dla której żyję.
Raz jeszcze jeden przyjmij ją z mej ręki.
Męki, zniesione przez ciebie tak dzielnie,
Tylko miłości twojej były próbą.
W obliczu niebios dar potwierdzam drogi.
O Ferdynandzie, nie szydź z mych przechwałek,
Bo sam wnet poznasz, że wszystkie pochwały
Kulawym za nią czołgają się krokiem.
Ferdynand. Wierzę ci, choćby przeczyły wyrocznie.
Prospero. Więc jako dar mój, jak własny nabytek,
Godnie kupiony, przyjmij moją córkę.
Lecz gdy dziewiczą zerwiesz jej przepaskę,
Przódy nim wszystkie kościelne obrzędy
Wedle swej świętej odbędą się formy,
Ni kropli słodkiej rosy na wasz związek
Niebo nie zleje: jałowa nienawiść,
Niezgoda, wzgarda z jaszczurczem spojrzeniem,
Na łożu waszem chwast posieją taki,
Że się oboje brzydzić nim będziecie.
Czekaj, aż Hymen lampę wam zapali.
Ferdynand. Jak chcę spokojnych dni i pięknych dzieci,
Długiego życia z dzisiejszą miłością:
Ani jaskinie, ni ciemne ustronia,
Najgorszych duchów gorące podszepty
Honoru mego nie stopią w rozpustę,
Uroku temu nie odbiorą dniowi,
W którym mi zdawać się będzie, że Feba
Konie kuleją, albo noc pod ziemią
W kajdanach leży.
Prospero. Dobrze powiedziałeś.
A teraz usiądź, rozmawiaj, jak z twoją. —
Hej, Aryelu, sługo mój przebiegły!

Aryel *(wchodząc).* Jestem. Co pan mój potężny rozkaże?
Prospero. Z podrzędną rzeszą ostatnie rozkazy
Godnie spełniłeś; do podobnej służby
Wzywam was jeszcze: sprowadź tu hołotę,
Nad którą władzę daję ci zupełną;
A nakaż pośpiech, bo myślą jest moją,
W oczach tej młodej pary, mojej sztuki
Próbę dać małą; żądają spełnienia
Moich obietnic.
Aryel. Czy zaraz?
Prospero. Natychmiast.
Aryel. Nim wyrzeczesz: śpiesz się! chcę!
Nim odetchniesz, krzykniesz: he!
Każdy cwałem stawi się,
Grymasując, spotka cię;
Czy mnie kochasz, panie? nie.
Prospero. Lecz się nie zbliżaj, piękny Aryelu,
Póki nowego nie dam ci rozkazu.
Aryel. Przenikam chęci i spełnię je wiernie. *(Wychodzi).*
Prospero. Młody kochanku, dotrzymaj mi słowa,
Zbytnim pieszczotom cugli nie popuszczaj,
Bo w krwi płomieniach słomą są przysięgi.
Bądź wstrzemięźliwy, albo nic z obietnic.
Ferdynand. Nie trwóż się, ojcze, śnieg bowiem dzie [wiczy-
Na sercu mojem krwi mej studzi żary.
Prospero. Więc wszystko dobrze. — Przybądź, Aryelu!
A duchów twoich zwołaj wszystkie pułki,
By nam nie zbyło na liczbie. Przybywaj!
A teraz milczcie, a otwórzcie oczy!
(Cicha muzyka).

MASKARADA.

Irys *(wchodząc).* Dobra Cerero, opuść bogate dzielnice,
Gdzie wiatr kołysze jęczmień, żyto i pszenicę;
Góry, po których owce szczypią trawki młode,
I łąki, gdzie im pasterz buduje zagrodę;
Miedze, na które kwiecień rzuca płaszcz kwiecisty,
Na którym czyste nimfy plotą wieniec czysty,
Jałowców gaje, w których z kochanka źrenicy
Gorzkie łzy dla niewiernej sączą się wietrznicy;
I liście winogradu po tykach się pnące,
I na skałach nadbrzeżnych wietrzyki chłodzące:

Mnie bowiem, niebian posła, dżdżysty łuk na niebie,
Juno, królowa bogów, wysyła po ciebie,
Każe opuścić wszystko, i na tej murawie,
Z nią razem, ku niebiańskiej pośpieszyć zabawie.
Tęczowy zaprząg pawiów siecze już obłoki,
Przybywaj więc, Cerero, przybywaj bez zwłoki!

(Wchodzi Ceres).

Ceres. Witam cię, różnobarwna posłanko Junony!
Wezwaniu jej powolna, przybywam w te strony.
Twe skrzydła szafranowe po mych kwiatów łące
Sieją deszcze ożywne i miody pachnące;
Łuk twój w górze rozpięty, jak ramy barwiste,
Oprawia moje stepy i lasy cierniste
Bogatą szarfą, którą pysznią się me pola.
Lecz po co mnie Junony przyzwała tu wola?

Irys. Być świadkiem czystych związków kochającej pary,
I hojną ręką szczodre rzucić na nią dary.

Ceres. Powiedz, niebieski łuku, czyli na te gody
Przyjdzie cypryjska pani i Kupido młody?
Bo odkąd, za ich sprawą, moją Prozerpinę
Uwiódł Pluton w posępną cieniów swych krainę,
Przysięgłam, że nie stanę nigdy w jednem kole,
Gdzie jest zwodna Wenera i ślepe pacholę.

Irys. Nie troszcz się, bo widziałam, jak w złotym rydwanie
Siekła, gołębi cugiem, powietrza otchłanie;
Zdąża do Pafos, drogiej dla siebie krainy,
A z nią i syn jej, spólnik podstępów i winy.
Chcieli czarami młodą odurzyć tę parę,
Aby przódy miłości wychyliła czarę,
Nim Hymen ślubną dla niej pochodnię zapali;
Daremnie — kochankowie słowa dotrzymali.
Ucieka teraz Marsa kochanka gorąca;
Rozgniewany Kupido strzały swe roztrąca,
Nie chce już więcej miotać pocisków po świecie,
Lecz być dzieckiem i igrać z wróblami, jak dziecię.

Ceres. Patrz, potężna Junona na ziemię już spada:
Po chodzie znać boginię, co Olimpem włada.

(Wchodzi Juno).

Juno. Witam was, siostry! Śpieszmy błogosławić parze,
Wszelką pomyślność ziemską ponieśmy jej w darze,
A u przyszłych pokoleń niech młode ich plemię
Ich chwałę rozpowiada przez morza i ziemie.

PIEŚŃ.

Juno. Sława, skarby, stadło zgodne,
Piękne dzieci, dnie pogodne,
Szczęściem każdy dzień znaczony,
To wasz posag od Junony.

Ceres. Urodzajna zawsze niwa,
Śpichlerz zawsze pełny żniwa,
I gron pełne winogrady,
Pod owocem zgięte sady,
I dnie wiosny zawsze świeże,
Aż swe plony jesień zbierze,
Błogie żniwa, urodzaje:
Ten wam posag Ceres daje.

Ferdynand. Szczytne widzenie! Jakie słodkie pieśni!
Wolnoż mi myśleć, że to duchów dzieło?

Prospero. Duchy, wezwane sztuki mej potęgą,
Pełnią posłuszne wszechwładną mą wolę.

Ferdynand. Obym na zawsze na tej wyspie został!
Ojciec potężny, córka tak urocza
Samotną wyspę na raj przemieniają.

(Juno i Ceres szepcą na stronie, na rozkaz ich oddala się Irys).

Prospero. Cicho! boginie szepcą uroczyście;
Na nowe cuda czekajcie w milczeniu,
Lub czary moje w niwecz się obrócą.

Irys. Wy, Najady, wędrownych potoków mieszkanki,
Których oczy niewinne, a z sitowia wianki,
Rzućcie na me wezwanie siedziby mruczące,
I posłuszne Junonie, stańcie na tej łące:
Śpieszcie, nimfy, a chórów waszych ton uroczy
Ten związek czysty nowym blaskiem niech otoczy!

(Wchodzą Nimfy).

Opaleni żniwiarze, zmęczeni sierpami,
Opuśćcie brózdy wasze, a cieszcie się z nami,
Kapelusz z słomy wdziejcie na spocone czoło,
I ze świeżym nimf chórem tańcujcie wesoło.

(Wchodzą Żniwiarze przystojnie ubrani i z Nimfami wdzięczny taniec rozpoczynają. Przy końcu wstaje nagle Prospero i mówi, poczem duchy znikają śród głuchej i pomieszanej wrzawy).

Prospero *(na str.).* Wybiegł mi z myśli spisek na me [życie,
Przez Kalibana i współwinnych knuty;

Chwila wybuchu nadeszła już prawie.
(Do Duchów). Dobrze. Dość na tem. Oddalcie się teraz!
Ferdynand. Dziwna przemiana. W duszy twego ojca
Jakaś niezwykła zawrzała namiętność.
Miranda. Nigdym go w takim nie widziała gniewie.
Prospero. W twych oczach, synu, przestrach się maluje,
Lecz bądź spokojny. Święto się skończyło.
Aktorzy moi, jak ci powiedziałem,
Były to duchy; na moje rozkazy,
Na wiatr się lekki wszystkie rozpłynęły.
Jak bezpodstawna widzeń tych budowa,
Jasne pałace i wieże w chmur wieńcu,
Święte kościoły, wielka ziemi kula,
Tak wszystko kiedyś na nic się rozpłynie,
Jednego pyłku na ślad nie zostawi,
Jak moich duchów powietrzne zjawisko.
Sen i my z jednych złożeni pierwiastków;
Żywot nasz krótki w sen jest owinięty. —
Przebacz mi, proszę, gniewem zapalony
Stary mój umysł w mej głowie się mąci.
Lecz niech cię moja słabość nie przestrasza.
Do mojej celi idź spocząć na chwilę,
A ja tymczasem, śród krótkiej przechadzki,
Wzburzony umysł pójdę ukołysać.
Ferdynand i Miranda. Pokój więc z tobą! *(Wychodzą).*
Prospero. Dzięki wam. — Aryelu,
Jak myśli szybki, przybądź, Aryelu! *(Wchodzi Aryel).*
Aryel. Od twoich myśli sługa nierozdzielny,
Czekam na rozkaz.
Prospero. Potrzeba nam, duchu,
Na Kalibana gotować się przyjście.
Aryel. Dobrze, mój panie. Gdy grałem Cererę,
Pragnąłem o tej napomknąć ci sprawie,
Lecz mnie wstrzymała gniewu twego bojaźń.
Prospero. Powtórz mi, gdzie tych zostawiłeś łotrów.
Aryel. Gorący trunek twarz im rozpłomienił,
Tak męstwem zagrzał, iż powietrze siekli
Za to, że śmiało na twarze ich dmuchać,
I ziemię bili, że stóp ich tykała;
Spisku jednakże nie spuszczali z myśli.
Ja więc w bębenek lekko potrąciłem,
A oni zaraz, jakby źrebce młode,
Na których grzbiecie nigdy jeździec nie siadł,

Otwarli oczy, nadstawili uszów,
Nozdrzami, zda się, wąchali muzykę;
Oczarowanych wiodłem, jak bydlęta,
Po zębach cierni, po kolcach jałowców,
Które im skórę krwią pofarbowały;
Wkońcu zawiodłem ich do tej kałuży,
Którą za celą twoją chwasty kryją;
Tam brodząc, darmo wyciągając nogi,
W śmierdzącem błocie po szyję zagrzęźli.
Prospero. Ptaszku mój, wszystko zrobiłeś, jak trzeba;
Zachowaj jeszcze niewidzialną postać,
Wszystkie tu z domu nagromadź rupiecie,
Żebym tą nętą złodziei tych złapał.
Aryel. Więc lecę, lecę. *(Wychodzi).*
Prospero. To dyabeł wcielony;
Nigdy do niego nie przylgnie nauka;
Wszystkie me prace dla niego podjęte,
Wszystkie, bez skutku, zmarniały, przepadły,
A jak z latami brzydnieje mu ciało,
Tak codzień duszę nowy trąd osiada.
Będę ich dręczył, niech ryczą z boleści.
(Wchodzi Aryel, niosąc błyszczące materye i t. d.).
Wszystko to na tym pozawieszaj sznurze.
(Prospero i Aryel zostają niewidzialni. — Wchodzą: Kaliban, Stefano i Trynkulo, przemokli).
Kaliban. Cicho! Niech naszych nie dosłyszy kroków
Nawet kret ślepy. Jesteśmy u mety.
Stefano. Słuchaj, potworo; twój duch, który, jak mówiłeś, miał być dobrym duchem, tak dobrze nas durzył, jak hultaje błędne ogniki.
Trynkulo. Potworo, cały trącę końskim moczem, na co się nos mój bardzo oburza.
Stefano. I mój także. Czy słyszysz, potworo? Jeśli u mnie w niełaskę popadniesz, zobaczysz —
Trynkulo. Że zginąłeś.
Kaliban. Dobry mój panie, zachowaj mi łaskę,
A bądź cierpliwy; łup, który ci daję,
Wszystko, coś cierpiał, z myśli ci wybije.
Stąpajmy tylko i mówmy po cichu;
Wszystko tu głuche, jakby o północy.
Trynkulo. Tak, ale stracić nasze butelki w błocie —
Stefano. Nie tylko jest dla nas ubliżeniem i hańbą, potworo, ale i stratą niepowetowaną.

Trynkulo. To więcej dla mnie znaczy, niż kąpiel w bagnisku, a przecie to sprawa twojego niewinnego ducha, potworo.

Stefano. Pójdę szukać mojej butelki, choćby mi przyszło dać nurka w błocie.

Kaliban. Dobry mój królu, uspokój się, proszę.
Patrz, to jest wejście; wsuń się bez hałasu,
Wykonaj śmiało dobry zły uczynek,
A wyspa twoją na zawsze zostanie,
I ja na zawsze twoich nóg lizunem.

Stefano. Daj mi rękę; krwawe myśli zaczynają się we mnie budzić.

Trynkulo. O królu Stefano! dostojny monarcho Stefano! Patrz, co za garderoba dla ciebie!

Kaliban. Zostaw to, waryacie, to bez żadnej wartości gałgany.

Trynkulo. Hola! potworo; znamy się na tandetnych towarach. O królu Stefano!

Stefano. Oddaj tę suknię, Trynkulo, bo przysięgam na moją rękę, do gustu mi ta suknia.

Trynkulo. Weź ją więc, najjaśniejszy panie.

Kaliban. Bodaj zdechł waryat od wodnej puchliny!
Ktoby się kłócił o takie łachmany?
Skończcie rozterki, zabijcie go przódy,
Bo, jak się zbudzi, poszczypie nam skórę
Od stóp do głowy, na miazgę nas zbije.

Stefano. Milcz, potworo! Pani linio, czy to nie moja kurtka? Otóż i kurtka pod linią; teraz, moja kurtko, wyleniejesz i będziesz łysą kurtką.

Trynkulo. Bierz, a nie pytaj! Ze sznura pod sznur kradniemy, z przeproszeniem waszej królewskiej mości.

Stefano. Dziękuję ci za ten koncept, a w zapłatę przyjmij tę odzież. Dopóki jestem królem na tej wyspie, dowcipni ludzie nie będą bez nagrody. Kraść pod sznur ze sznura! to koncept nie lada. Weź i to jeszcze w dodatku.

Trynkulo. Teraz twoja kolej, potworo. Namaż palce lepem i bierz, co zostało.

Kaliban. Nitki nie wezmę. Darmo czas tracimy;
Zmieni nas w gęsi albo koczkodany
O nizkich czołach i szpetnej postaci.

Stefano. Potworo, do roboty! Pomóż nam zanieść to wszystko do mojej beczułki, albo cię wygnam z mojego królestwa. Bierz i ruszaj!

Trynkulo. I to.

Stefano. I to jeszcze.

(Słychać krzyk polujących. Wchodzą duchy w postaci psów, które, podszczuwane przez Prospera i Aryela, gonią za Stefanem, Trynkulem i Kalibanem).

Prospero. Wyczha, Góralu, wyczha!

Aryel. Srebro, tędy, wyczha!

Prospero. Furyo, Furyo, tędy! Tyranie, wyczha! tędy!
(Kaliban, Stefano i Trynkulo uciekają).
Teraz niech duchy kości im połamią,
Bez miłosierdzia, suchym reumatyzmem,
Niech im muskuły kurczem pościągają,
Po ciele więcej niech wyszczypią cętek,
Niż ich ma skóra dzika lub lamparta.

Aryel. Słyszysz, jak ryczą?

Prospero. Szczuj ich, jak należy!
Mam teraz wszystkich wrogów w moich ręku.
Niedługo moje zakończą się prace,
I ty w powietrzu, jak wiatr, będziesz wolny:
Na chwilę jeszcze pełnij me rozkazy.
(Wychodzą).

AKT PIĄTY.

SCENA I.

Przed celą Prospera.

Wchodzą: Prospero w czarnoksięskiej odzieży i Aryel).

Prospero. Wszystkie zamiary moje dojrzewają:
Duchy posłuszne, nie pękają czary,
I czas swe brzemię dźwiga bez przeszkody.
Która godzina?

Aryel. Już dochodzi szósta,
O której skończyć miały się twe prace.

Prospero. Tak powiedziałem, gdym rozbudzał burzę.
Gdzie król jest, gdzie są jego towarzysze?

Aryel. Wedle twej woli, jak ich zostawiłeś,
W lipowym gaju, twą cieniącym grotę,
Czekają więźnie, aż im wolność wrócisz.
Król i brat jego i brat twój, o panie,

Zawsze tym samym ujęci są szałem;
Reszta boleje w rozpaczy i smutku,
A nadewszystko ten, którego zwałeś
Szanownym starcem, uczciwym Gonzalo;
Strumień łez gorzkich po brodzie mu ścieka,
Jak podczas zimy kapie deszcz ze strzechy.
Czary twe skutek tak wywarły dzielny,
Że, gdy ich ujrzysz, sam się ulitujesz.
Prospero. Tak myślisz, duchu?
Aryel. Gdybym był człowiekiem,
Litośćbym uczuł.
Prospero. I ja ją uczuję.
Gdy ty, z powietrznych ulepiony cząstek,
Nad ich cierpieniem czujesz miłosierdzie,
Jakżebym silniej nie czuł ich boleści
Ja, z jednej z nimi ulepiony gliny,
Jak oni ludzkich świadom namiętności?
Choć byłem ciężko od nich pokrzywdzony,
Szlachetny rozum górę we mnie bierze
I gniewu mego hamuje popędy.
Nad ślepą zemstę wyższe przebaczenie.
Teraz, gdy w sercu ich panuje skrucha,
Gniew niepotrzebny dla moich zamiarów.
Idź więc i wolność daj im, Aryelu,
Ja złamię czary i rozum im wrócę,
Będą, jak byli.
Aryel. Śpieszę po nich, panie. *(Wychodzi).*
Prospero. Duchy potoków, gór, jezior i lasów,
I wy, co stopą bezśladną po piaskach
Gonicie fale Neptuna w odpływie,
A kiedy wraca, uciekacie przed nim;
I wy dyabliki, co na traw zieleni
Kreślicie koła przy księżyca blasku,
Po których nie chce żadna szczypać owca;
Wy, co śród nocy rozplemiacie grzyby,
I wy, dla których rozkoszą jest słuchać
Wieczornych dzwonów bicia uroczyste:
Z waszą, tak słabych istotek, pomocą
Zaćmiłem słońca blaski południowe,
Zbudziłem wiatry, wywołałem wojnę
Zielonej fali i błękitnych stropów,
Grzmiących piorunów zapaliłem ognie,
Jowisza grotem silny dąb Jowisza

Na proch strzaskałem, niebotyczne skały
Na ich odwiecznych zachwiałem podstawach,
Sosny i cedry wyrwałem z korzeniem;
Na me rozkazy otwarły się groby
I wypuściły zbudzonych umarłych.
Siły tej czarów wyrzekam się teraz,
Wymagam tylko, a po raz ostatni,
Rozbudźcie pieśni słodkie i niebieskie,
Moje zamiary niech wpływ ich dokończy,
Do moich celów umysły ich nagnie;
A czarnoksięską złamię potem różdżkę,
I w głębokościach ziemi ją zagrzebię,
A potem księgę na dno rzucę morza,
Głębiej, niż sonda kiedybądź dosięgła.
(Uroczysta muzyka. — Wchodzi Aryel, za nim Alonso z gestami obłąkanego, prowadzony przez Gonzala, za nimi Sebastyan i Antonio w tej samej postawie, prowadzeni przez Adryana i Franciska. Wszyscy wstępują w koło, zakreślone przez Prospera, i stoją w niem zaczarowani. Prospero, patrząc na nich, mówi):
Prospero. Niech słodkie pieśni, ten lekarz najlepszy
Dla chorej duszy, niech twój mózg uzdrowią
Co teraz w czaszce wre bezużyteczny.
Stójcie kamienni, czar bowiem was trzyma.
Święty Gonzalo, mężu cnoty pełny,
I moje oczy, za twoich ócz śladem,
Łez krople ronią. Czar znika powoli,
A jak poranek za nocą się skrada
I ciemność topi, tak myśl wracająca
Zaczyna zganiać chmury odurzenia,
Co jasny rozum, jak w płaszcz, owinęły.
Dobry Gonzalo, zbawco mój prawdziwy,
Wierny wasalu dla twojego pana,
Wszystkie twe cnoty, słowem i uczynkiem,
W naszej ojczyźnie szczodrze ci zapłacę.
A ty, Alonso, byłeś bez litości
Dla mnie i córki; w okrutnym zamachu
Twój brat był działań twoich podżegaczem, —
Sebastyanie, cierpisz teraz za to.
Tobie, mój bracie, z jednej krwi i ciała,
Coś z piersi wygnał sumienie, naturę,
Aby nasycić żądzę panowania,
Tobie, co chciałeś wraz z Sebastyanem —

(Patrz, jak okrutne cierpi za to męki)
Twojego króla dziko zamordować,
Choć wyrodnemu, wszystko dziś przebaczam. —
Wiedza ich ciągle, jak fala, się wzdyma,
A blizki przypływ niedługo wypełni
Mętne, błotniste rozumu ich brzegi.
Choć patrzą na mnie, żaden mnie nie poznał.
Śpiesz, Aryelu, przynieś mi z mej celi
Miecz i kapelusz, niech się im pokażę,
(Wychodzi Aryel).
Jak mnie przed laty w księstwie mem widzieli.
Śpiesz, Aryelu, wkrótce będziesz wolny!
(Wraca Aryel, a śpiewając pomaga ubierać się Prosperowi).

Aryel. Pójdę z pszczołą kwiaty ssać,
W kielichu pierwiosnek spać.
Gdy sowa huka po wieżach,
Na mych koniach, nietoperzach,
Wciąż za latem będę gnać;
Będę się po kwiatach kryć
I, jak motyl, błogo żyć.

Prospero. Chociaż bez ciebie smutno mi tu będzie,
Jednak ci wolność wrócę, wrócę, wrócę.
Leć niewidzialny na królewski okręt,
Znajdziesz tam majtków śpiących pod pokładem,
Obudź bosmana, obudź kapitana,
I śpiesznie obu przyprowadź tu, proszę.

Aryel. Połknę powietrze, co mnie od nich dzieli,
Wrócę, nim puls twój dwa razy uderzy. *(Wychodzi).*

Gonzalo. Męki, niepokój, cuda i zdziwienie,
Wszystkie tu na tej zamieszkały wyspie.
Niech Bóg nas z strasznej wyzwoli siedziby!

Prospero. Patrz, królu, czyli poznajesz Prospera,
Medyolanu skrzywdzonego księcia?
A na znak lepszy, że jestem żyjący,
Uścisk ci daję, a tobie i twoim
Moje serdeczne daję powitanie.

Alonso. Czy jesteś, czyli nie jesteś Prosperem,
Lecz duchem, siłą czarów wywołanym,
Aby, jak przódy, obłąkać mój rozum,
Nie wiem, lecz czuję, że twe biją pulsa,
Jakgdyby w żywem krew płynęła ciele.
Odkąd cię widzę, duszy mej choroba,
W którą mnie dziwne wtrąciło szaleństwo,

Znika powoli; cudowne wypadki
(Byle kłamliwem nie były złudzeniem)
Czekać mi każą na cudowną powieść.
Wracam ci księstwo; przebacz mi twe krzywdy.
Lecz jak się stało, że Prospero żyje
Tu, na tej ziemi?

Prospero. Godny przyjacielu,
Pozwól mi naprzód starość twą uściskać,
Bo ci należna cześć bez żadnych granic.

Gonzalo. Czy to złudzenie? czy to rzeczywistość?
Co myśleć, nie wiem.

Prospero. Subtelne wyziewy
Tej wyspy jeszcze zmysły twoje poją,
Rzeczywistości odejmują wiarę.
Witam was wszystkich, moi przyjaciele!
(Na stronie do Sebastyana i Antonia).
Wy, godna paro, łatwoby mi było
Królewskich gniewów piorun na was ściągnąć,
I w dwóch poddanych pokazać dwóch zdrajców;
Ale nie pora plotkami się bawić.

Sebastyan *(na str.).* Przez jego usta dyabeł do mnie mówi.

Prospero. Nie. *(Do Ant.).* Co do ciebie, ze wszystkich naj-[gorszy,
Którego bratem nazywać nie mogę,
Ust bowiem moich nie chcę tak pokalać,
Wszystkie ci czarne przebaczam występki,
Tylko się o me księstwo dopominam,
Które, wiem dobrze, powrócić mi musisz.

Alonso. Jeżeli jesteś prawdziwym Prosperem,
Powiedz nam cuda twego ocalenia;
Jak nas spotkałeś, których na wybrzeżu
Rozbiła burza, trzy temu godziny,
Drogiego syna (o gorzkie wspomnienie!),
Mego Fernanda, w falach pogrzebała?

Prospero. Z boleścią słyszę, królu, o twej stracie.

Alonso. Strata tak wielka, że cierpliwość sama
Mówi, że na nią lekarstwa mi nie da.

Prospero. Nie chciałeś raczej wezwać jej na pomoc;
Ja bowiem, dzięki jej wszechwładnej sile
I słodkim wpływom, po równem nieszczęściu,
Znalazłem pokój w cichej rezygnacyi.

Alonso. Mówisz: po równem mojemu nieszczęściu?

Prospero. Po równie wielkiem i świeżem, jak twoje.

Lecz, żeby stratę bolesną osłodzić,
Nie mam, o królu, na moje rozkazy
Środków, co tobie pociechę przyniosą;
Bo ja jedyną córkę utraciłem.
Alonso. Córkę? O nieba! gdyby teraz żyli,
Król i królowa, w pięknym Neapolu!
O gdyby żyli! Jak chętniebym złożył
Stare me kości na łożu błotnistem,
Na którem teraz mój syn śpi kochany!
Lecz powiedz, kiedy utraciłeś córkę?
Prospero. W ostatniej burzy. — Widzę, ci panowie
Tak są spotkaniem naszem odurzeni,
Że wszystek rozum w głowach się im mąci;
W swoich ócz nie chcą świadectwo uwierzyć,
I dźwięk słów własnych za złudzenie biorą.
Lecz cobądźkolwiek zmysły wam zmieszało,
Nie wątpcie, proszę, że jestem Prospero,
Z Medyolanu wypędzony książę,
Przygnany cudem na wyspy tej pana,
Na której brzegach okręt się wasz rozbił.
Lecz dosyć na tem, za długa to powieść,
Abym ją zaraz, przy pierwszem spotkaniu,
Śniadając spólnie, zdołał rozpowiedzieć. —
Witam cię, królu! Mym dworem ta cela:
Sług tam niewiele, a na mojej wyspie
Niema poddanych. Królu, zajrzyj, proszę.
Skoro mi moje powróciłeś księstwo,
I ja ci równym chcę odpłacić skarbem,
Cud chcę pokazać, który cię pocieszy,
Jak mnie pocieszył zwrot mojego księstwa.
(Otwiera się cela; widać w głębi Ferdynanda i Mirandę, grających w szachy).
Miranda. Zda mi się, panie, że mnie oszukujesz.
Ferdynand. Nie, moja droga, tegobym nie zrobił
Za skarby świata.
Miranda. Nie będę się skarżyć,
Choćbyśmy grali o dwadzieścia królestw,
A ty wygranej oszukaństwem szukał.
Alonso. Jeśli to także jednem z wyspy zjawisk,
Drogiego syna dwa razy utracę.
Sebastyan. Cud nad cudami!
Ferdynand. Choć zagładą grozi,

I morze nawet czuje miłosierdzie.
Złorzeczyć falom nie miałem powodów.
(Klęka przed Alonsem).
Alonso. Błogosławieństwa szczęśliwego ojca
Niech wszystkie, wszystkie otoczą cię wkoło!
Wstań i opowiedz, jak się tu dostałeś.
Miranda. O cuda! Ileż pięknych stworzeń widzę!
Jak pełny wdzięków ludzki ród na ziemi!
Jak jest szczęśliwy świat nowy, co żywi
Takich mieszkańców!
Prospero. To nowe dla ciebie.
Alonso. Kto jest dziewica, z którą w szachy grałeś?
Wasza znajomość trzech godzin nie liczy;
Czy to bogini, co nas rozdzieliła,
A tu nas łączy?
Ferdynand. Ojcze, to śmiertelna
Przez nieśmiertelną dana mi Opatrzność.
Biorąc ją, ojca nie mogłem się radzić,
Myślałem bowiem, że nie miałem ojca;
To córka księcia na Medyolanie,
O którym tyle słyszałem powieści,
Choć go me oczy nigdy nie widziały.
Jemu winienem drugie moje życie,
A przez tę panią drugim jest mi ojcem.
Alonso. Tak jak ja dla niej. Jak dziwna, że muszę
O przebaczenie własne dziecko prosić!
Prospero. Dość na tem, królu! Niech gorzkich pamiątek
Niewdzięczne brzemię na myślach nie ciąży.
Gonzalo. Wewnętrzne łkanie mowę mi odjęło,
Inaczej byłbym już dawno zawołał:
Na młodą parę dwojga narzeczonych
Twych błogosławieństw, Boże! złóż koronę,
Twój bowiem palec drogę tę zakreślił,
Która nas wszystkich wiodła na tę wyspę.
Alonso. Amen! Gonzalo.
Gonzalo. Pan Medyolanu
Po toż z swojego wygnany był księstwa,
By w Neapolu ród jego królował?
Cieszcie się wszyscy radością nad radość,
Zapiszcie złotem na wiecznych kolumnach:
W jednej podróży i Klarybel męża
Znalazła w Tunis, i brat jej, Ferdynand,
Tam żonę znalazł, gdzie miał sam zaginąć,

Prospero — księstwo na ubogiej wyspie,
A my tam wszyscy znaleźliśmy siebie,
Gdzie nikt już myśli swoich nie był panem.
Alonso *(do Ferdynanda i Mirandy).*
Dajcie mi ręce. Niech żal i zgryzota
Na tego duszę spadną, co wam teraz
Szczęścia nie życzy.
Gonzalo. Niech tak będzie, Amen!
(Wchodzi Aryel, za nim Kapitan i Bosman, odurzeni).
Patrz, patrz, mój królu! nowi towarzysze!
Czy nie mówiłem: zuch ten nie utonie,
Póki na lądzie stoją szubienice?
Jakto, grzeszniku, ty, co na okręcie
Umiałeś bluźnić wszystkiemu, co święte,
Teraz na lądzie przekleństw w gębie nie masz?
Co tam nowego?
Bosman. Najlepsza nowina,
Żeśmy znaleźli króla i dwór cały,
Że okręt, który, trzy temu godziny,
Opuściliśmy rozbity na skałach,
Znowu, we wszystkie swe przybrany stroje,
Czeka nas dziarski, jak w dniu wypłynięcia.
Aryel *(na str.).* Całej tej służby dokonałem, panie,
Od czasu wyjścia.
Prospero *(na str.).* Dobrze, bystry duchu!
Alonso. To nie jest ziemskich rzeczy bieg zwyczajny;
Po cudzie, nowy, większy cud się jawi.
Jak tu przybyłeś? opowiedz nam teraz.
Bosman. Gdybym był pewny, że jeszcze nie marzę,
Rzecz opowiedzieć próbowałbym, królu.
Wszyscy, zebrani nie wiem jaką sprawą,
Spaliśmy twardo pod nawy pokładem,
Aż tu nas zbudził łoskot pomieszany
Ryków i krzyków, wycia, kajdan brzęków,
Tysiąca innych równie strasznych wrzasków;
Gdyśmy się wolni zerwali na nogi,
Patrzym, aż oto królewski nasz okręt
Stoi przed nami cały w świeżym stroju;
Nuż więc ku niemu ciekawy kapitan;
Aż tu, jak we śnie, coś nas rozłączyło
I tu przywiodło odurzonych do was.
Aryel *(na str.).* Czy wszystko dobrze?
Prospero *(na str.).* Dobrze; będziesz wolny.

Alonso. Kto błądził kiedy po takich majakach?
Więcej tu widzę, niżeli nam może
Bieg naturalny rzeczy wytłómaczyć:
Niech rozum jaka wyrocznia objaśni.
Prospero. Królu, mój panie, nie kłopocz twych myśli
Nad rozwiązaniem dziwów całej sprawy;
W wolniejszej chwili, która przyjdzie wkrótce,
Sam wszystkie cuda dobitnie wyjaśnię,
Całą ciekawość twoją zaspokoję,
Teraz bądź wesół, myśl o wszystkiem dobrze.
(Do Aryela). Leć, duchu, rozwiąż potęgę mych czarów,
Kalibanowi, jego towarzyszom
Wróć teraz wolność. *(Wychodzi Aryel).*
Najjaśniejszy panie,
Z twej służby kilku braknie jeszcze ludzi,
O których, zda się, całkiem zapomniałeś.
(Wraca Aryel, pędząc przed sobą Kalibana, Stefana i Trynkula, w ukradzionej odzieży).
Stefano. Niech każdy troszczy się o drugich, a niech nikt nie troszczy się o siebie, bo wszystko na świecie przypadkiem. *Coraggio* więc, potworo, *coraggio!*
Trynkulo. Jeśli mnie nie oszukują szpiegi, których noszę w głowie, wspaniały widzę przed sobą widok.
Kaliban. Cóż to za piękne duchy, o Setebos!
Pan mój jak piękny! Lecz boję się chłosty.
Sebastyan. Ha! ha! Antonio, cóż to za stworzenia?
Czy są na sprzedaż?
Antonio. Tak przynajmniej sądzę;
Jeden z nich całkiem wygląda na rybę,
I bez wątpienia dobry jest na sprzedaż.
Prospero. Spojrzyjcie tylko na ubiór tych ludzi,
A potem sądźcie o ich uczciwości.
Ten łotr potworny to syn czarownicy,
Której rozkazów księżyc słuchał kornie,
Ona swem słowem, bez jego udziału,
Przypływem morza rządziła dowoli.
Gdy mnie okradli, szpetny ten pół-dyabeł,
(Bo jest bękartem z dyabła urodzonym)
Na życie moje spiski z nimi knował.
W tych dwóch zapewne majtków twych poznajesz,
A moim sługą jest ten syn ciemności.
Kaliban. O, teraz pewnie na śmierć mnie zaszczypie!
Alonso. Wszak to Stefano, mój pijak piwniczy.

Sebastyan. Jeszcze pijany. Gdzie on wina dostał?
Alonso. A to Trynkulo, na nogach się chwieje.
Pragnąłbym wiedzieć, gdzie oni znaleźli
Szlachetny napój, co ich tak pozłocił.
Gdzieżeś się dostał do tej marynaty?
Trynkulo. Do takiej dostałem się marynaty od czasu, jak was po raz ostatni widziałem, że podobno nigdy z moich kości nie wyjdzie; teraz przynajmniej muchy kąsać mnie nie będą.
Sebastyan. A ty, Stefano, powiedz, jak tam z tobą?
Stefano. O, nie dotykaj mnie! Ja nie Stefano, ale Kurcz.
Prospero. Podobno chciałeś być królem tej wyspy, hultaju?
Stefano. To byłbym królem pokurczem.
Alonso *(wskazując Kal.).* Nigdy nic dziwniejszego nie widziałem.
Prospero. A w szpetnem ciele równie szpetna dusza.
Idź do mej celi z twymi kompanami,
Uprzątnij wszystko, jeśli nie chcesz chłosty.
Kaliban. Wypełnię wszystko, a mądry na przyszłość,
Na twoje łaski pokorą zarobię.
Jakiż był ze mnie osieł dubeltowy,
Żem sobie wybrał za boga pijaka,
Cześć oddawałem takiemu błaznowi.
Prospero. Precz z moich oczu!
Alonso. Złóżcie to odzienie,
Gdzieście znaleźli.
Sebastyan. A raczej ukradli.
(Kaliban, Stefano i Trynkulo wychodzą).
Prospero. A teraz, królu, ciebie i dwór cały
Do mojej biednej zaprosić śmiem celi;
Tam na noc jedną znajdziecie spoczynek,
Której część szybko na rozmowach spłynie.
Opowiem dzieje mojego żywota,
Odkąd przybyłem na samotną wyspę.
Do Neapolu ze dniem wypłyniemy,
Tam, z bożą łaską, odbędziemy spólnie
Ślub uroczysty drogich naszych dzieci;
A potem wrócę do mojego księstwa,
Gdzie grób mi będzie każdą trzecią myślą.
Alonso. Twojej powieści czekam niecierpliwie,
Każde jej słowo do mojego ucha
Dziw wniesie nowy.
Prospero. Wszystko ci opowiem.

Prócz tego cisze morskie ci przyrzekam,
Pomyślne wiatry, tak szybką żeglugę,
Że twoją flotę królewską prześcigniesz.
Mój Aryelu, ptaszku mój kochany,
Niechaj to będzie ostatnia twa służba,
Bywaj zdrów potem i śród elementów
Bujaj szczęśliwy! — Racz wejść do mej celi.
(Wychodzą).

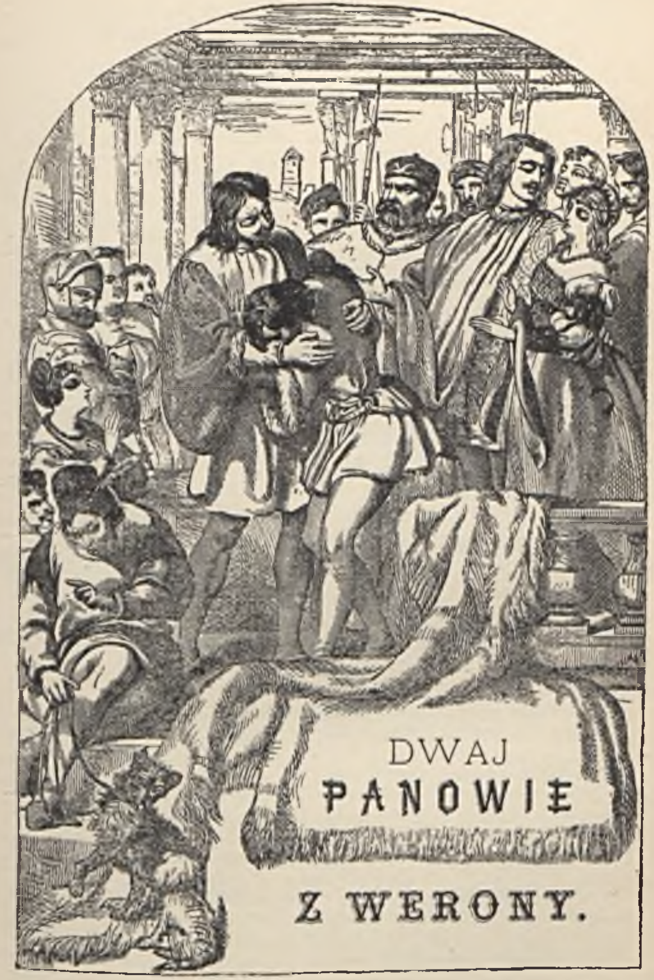
EPILOG

mówiony przez Prospera.

Teraz zniknęły wszystkie czary moje,
Teraz o własnych tylko siłach stoję;
Siły to słabe; dziś od was zależy,
Czy nawa moja z wiatrami pobieży,
Czyli tu jeńcem samotnym zostanę.
Lecz kiedy księstwo moje odzyskane,
Gdy przebaczone krwawe przedsięwzięcia,
Niech mnie tu wasze nie wiążą zaklęcia,
Ale od długiej i smutnej niewoli
Niechaj mnie pomoc rąk waszych wyzwoli;
Ze wszystkich piersi szmer długi, łaskawy
Niech teraz wydmie żagle mojej nawy,
Albo się z celem długiej pracy minę,
Jakby choć krótką bawić was godzinę.
Przeciw wam w pomoc nie przyjdą mi duchy;
Na moje czary każdy z was jest głuchy,
I rozpacz tylko czeka na mnie wszędzie,
Jeśli modlitwa w pomoc nie przybędzie:
Modlitwa bramy litości otwiera,
I błędów dawnych pamiątki zaciera,
Jak sami chcecie grzechów odpuszczeni
Tak mi przebaczcie moje przewinienia.

DWAJ PANOWIE Z WERONY

W PRZEKŁADZIE STANISŁAWA KOŹMIANA


DWAJ
PANOWIE
Z WERONY.

Komedya *The Two Gentlemen of Verona*[1]), której druku nie posiadamy przed zbiorowem pośmiertnem wydaniem dzieł poety, a którą w roku 1598 wśród przykładów dzieł Shakespeara wymienia Meres, stylem i techniką stanowczo objawia przynależność do najwcześniejszej grupy utworów komicznych; świadczą o tem różne znamiona, właściwe twórczości młodocianej: mechaniczność bardzo bezpośredniej ekspozycyi w rozmowie między kawalerami (I, 1); luźność niepołączonych organicznie z akcyą żartów błazeńskich obu służących[2]); upodobanie w dowcipie, na grze słów polegającym; stała a charakterystyczna dla młodego Shakespeara dbałość o sztuczną, geometryczną prawie symetryę w przeciwstawianiu figur, grup i scen; nastrój fatalistyczno-miłosny, wypowiedziany w trzeciej scenie pierwszego aktu słowami podobnemi do sławnego ustępu w »Śnie nocy letniej« o przeciwnościach, prześladujących wierne kochanie[3]); pod działaniem tego fatalizmu nagłe

---

[1]) Pomysł tego tytułu może poddała Shakespearowi komedya Antoniego Munday *The Two Italian Gentlemen* (1584), tłómaczona z włoskiej Pasqualiga *Fedele*.

[2]) Te epizody komiczne tak mało mają związku z właściwą treścią utworu, że równie dobrze prawie mogłyby być powstawiane do każdego innego dramatu. Poszczególne efekty błazeńskie niemal bez wyjątku, jak się okazało, polegają na typowych, tradycyjnych żartach włoskiej komedyi improwizowanej *(commedia dell' arte)*, której aktorów Shakespeare mógł czasem w Anglii oglądać. Do tej kategoryi należy owa scena (II, 3) — jedna z najzabawniejszych u Shakespeara — w której Launce przy pomocy butów, kapelusza, kija i psa odtwarza pożegnanie z rodziną; różne jego drastyczne przygody z tym psem, o jakich opowiada (IV, 4), to także powtórzenia widywanych pospolicie arlekinad.

[3]) »Dwaj panowie z Werony«, I, 3:
»Jakże ta wiosna miłości podobna
Do zmiennej ranka kwietniowego chwały:

a zupełne przemiany charakterów (Proteusza w 4 i 6 scenie II i w 4 scenie V aktu); blada i schematyczna wogóle charakterystyka osób; rozmiłowanie w sytuacyach poszczególnych bez względu na ich potrzebę dramatyczną — takie sobie sam poeta tworzy np. w akcie II, sc. 1 (list Sylwii), w akcte III, sc. 1 (udane amory księcia); — wreszcie brak późniejszej swobody we władaniu wierszem, który tu jeszcze często epigramatycznie zamyka myśl w swych ramach.

Z drugiej strony utwór nie należy, jak inne najwcześniejsze komedye, do kategoryi fars; bardziej umiejętną kompozycyą akcyi i podobieństwem w pewnych poważniejszych jej rysach — szczególnie w losach przebranej za pazia Julii — zbliża się do komedyi późniejszych, jak »Wieczór Trzech Króli«; uderzające analogie zarówno w drobnych momentach, jak w całem przeprowadzeniu dziejów sercowych bohaterki Julii, łączą dzieło z tragedyą miłosną o bohaterce tego samego imienia, a »Romeo i Julia« stoi pono na samym końcu okresu młodzieńczego; dalej wiele szczegółów w wysłowieniu, a nadewszystko owa zdumiewająca i rażąca dla naszych dzisiejszych uczuć łatwość przebaczenia wobec niewiernego przyjaciela i gotowość odstąpienia mu kochanki w scenie końcowej, dziwnie rzecz zbliża do stylu i tajemniczej fabuły »Sonetów« Shakespeara, które prawdopodobnie po większej części powstały

---

Raz się wychyli słońce w pełnej krasie
I wnet znów chmura pochłonie blask cały«.

»Sen nocy letniej«, I, 1:

»Ach, biedne serce! gdyż, o ilem słyszał
Lub czytał kiedy w powiastkach lub dziejach,
Nigdy pogodnie prawdziwej miłości
Strumień nie płynął; lecz raz krwi różnica —
Wstyd, gdy dostojność sprzęga się z prostactwem! —
To struły związek źle dobrane lata —
Zgroza, gdy młodość w jarzmie u starości! —
To znów w wyborze chybiła rodzina —
Piekło, gdy miłość sama nie wybiera! —
A jeśli związek miłość skojarzyła,
Wnet go obległy wojna, śmierć, choroba,
I było szczęście jako dźwięk chwilowe,
Jak cień przelotne, jak sen krótkotrwałe,
Nikłe, jak w czarnej nocy błyskawica,
Która gwałtownie rozsłoni świat cały,
I zanim człowiek zdąży wyrzec: Patrzcie!
Paszcze ciemności już oną pożarły.
Niknie tak rączo wszystko, co się świeci«.

także z końcem okresu młodości, w ostatnich latach przed trzydziestką. Z tego wynikałoby co do komedyi »Dwaj panowie z Werony«, że utwór, należący bez wątpienia do klasy komedyi młodocianych, jest prawdopodobnie ostatniem dziełem w ich rzędzie i zaznacza swą przypuszczalną datą — 1593 — zwrot w komicznym artyzmie poety od pustoty fars do dramatyczniejszych już form komedyi wieku dojrzałego.

Podobieństwo konfliktu przyjaźni z miłością i jego rozwiązania w komedyi do treści »Sonetów« nasuwa domysły biograficzne; tym jednak oddawać się nie wolno, dopóki nie znamy dokładnie stosunku dzieła do źródeł literackich; a właśnie dla komedyi »Dwaj panowie z Werony« brak nam dotąd jednolitego i niewątpliwego źródła akcyi. Głośna w całej Europie powieść pasterska *Dyana* przez Portugalczyka Jerzego Montemayora (1558) w tłómaczeniu angielskiem Bartłomieja Younga wyszła drukiem dopiero w r. 1598; może jednak Shakespeare znał tłómaczenie w rękopisie; przytem epizod, z którego korzysta — historyę Feliksa i Felismeny — już w r. 1563 wierszem parafrazował w swoich Eklogach poeta angielski Googe; ponadto posiadamy wiadomość o dramacie na ten temat, granym na dworze królewskim w r. 1584, i z tego zaginionego dramatu może Shakespeare bezpośrednio czerpał swój materyał. Zwyczajem, i w innych dziełach się powtarzającym, zależność literacką lekko maskuje przez zmianę nazwisk; niewiernego przyjaciela chrzci Proteuszem, bo zmienny, jak owa postać mitologiczna; wiernego kochanka nazywa według św. Walentyna, bo w Anglii dzień tego patrona (14 lutego), w którym się ptaki parzą, jest tradycyjnem świętem par zakochanych; a szlachetnemu wybawcy Sylwii z tyranii ojca daje bohaterskie imię Eglamur, znane narodowi ze starych romanc rycerskich. W całej tej wczesnej komedyi bardziej dbały o poszczególne sytuacye, niż o ciągłość wątku, Shakespeare i ze swego źródła — czy to z dramatu czy wprost z powieści — przejmuje kilka scen zbiorowych w całym ich układzie; takiem zapożyczeniem, jak dowodzi tożsamość nawet pojedyńczych wyrażeń, jest scena, w której Julia, zrazu nie przyjąwszy listu Proteusza, potem go służącej odbiera (I, 2), przyczem jednak motyw podarcia listu i pełen wdzięcznej kokieteryi monolog przy składaniu jego cząstek stanowią uroczy dodatek pomysłu samego poety. Drugiem takiem ogniskiem głów-

nych podobieństw między Shakespearem a Montemayorem są sceny, w których przebrana Julia w służbie niewiernego kochanka jest świadkiem serenady na cześć nowej pani jego serca, i jako pocztylion miłosny do niej chodzić musi (IV, 2, 4); i tutaj poeta samodzielnie dodaje wdzięku dramatycznego sytuacyi przez motyw pierścienia, który Julia niegdyś Proteuszowi darowała, a teraz od niego Sylwii ma ofiarować; natomiast nie korzysta Shakespeare ze swego wzoru w dalszym ciągu tej sprawy; w powieści bierze ona teraz taki obrót, jak u Shakespeara samego w późniejszej komedyi »Wieczór Trzech Króli« (I, 5), gdzie powtarza się motyw posłannictwa miłosnego, ale z miłością adresatki do mniemanego pazia jako następstwem, czego niema w komedyi »Dwaj panowie z Werony«.

Główny moralny przedmiot komedyi, niewierność podwójna, bo i w miłości i w przyjaźni, odnalazł się w jednym z dramatów, grywanych przez komedyantów angielskich po Niemczech z początkiem XVII wieku. Dzieło to ma tytuł »Julio i Hippolita«; podobieństwo między niem a shakespearowskiem znowuż tylko do pewnych granic się posuwa: jak u Shakespeara, zdradziecki przyjaciel przecina korespondencyę między kochankami; Shakespeare atoli, motyw ten zapowiedziawszy (w słowach Proteja o listach, III, 1), później go całkiem zaniechał, zaś w niemieckim utworze wysnute zeń są dalsze komplikacye. Dramat niemiecki, może z tego samego źródła pochodzący, co komedya Shakespeara, kończy się tragiczną śmiercią trzech osób; odmienne i dla nas rażące zakończenie shakespearowskie najprościej chyba tłómaczyć można tak, jak to czyni Creizenach: że Shakespeare, ufny w przyzwyczajenie publiczności do łatwego zażegnywania konfliktów w komedyach, nie wytężał się na wymyślenie rozwiązania i, sztucznie zgromadziwszy osoby dramatu w jednem miejscu, dorywczo rzecz zamknął. Wartość jakichś autobiograficznych interpretacyi sceny końcowej znacznie osłabia fakt, że w »Sonetach«, przedstawiających prawdopodobnie istotne przejścia poety, obok niewiernego przyjaciela spotykamy także postać niewiernej kochanki, a w komedyi obie niewiasty są ideałami przywiązania. W literaturze zresztą całkiem podobnie łatwe rozwiązanie konfliktów miłości i przyjaźni przedstawiała wielce modna u całego pokolenia shakespearowskiego powieść Jana Lyly »Euphues«, i nie jest

bez powabu przypuszczenie, że Shakespeara do wyboru tematu z Montemayora skłoniła właśnie okoliczność, iż zawierał w sobie zawikłania psychologiczne tego euphuesowskiego typu. Dziwiąc się zresztą zakończeniu komedyi z dzisiejszego punktu widzenia, winniśmy przypomnieć sobie, że ludzie Renesansu — pod wpływem wskrzeszonych ideałów klasycznych, jak je np. wypowiada *Laelius* Cycerona — z większym istotnie zapałem hołdowali uczuciu przyjaźni, aniżeli nasz wiek; nie brak na to dowodów i w bezpośredniem literackiem sąsiedztwie shakespearowskiej komedyi. Romantyczną historyę Boccaccia i jego angielskiego naśladowcy Chaucera o wiernych przyjaciołach tebańskich, Palamonie i Arcycie, w dobie bezpośrednio przed Shakespearem przedmiotem dramatu zrobił R. Edwards (1566), a za czasów Shakespeara samego natchnęła ona twórcę pseudo-shakespearowskiego dzieła »Dwaj szlachetni krewniacy« *(The Two Noble Kinsmen)*; Edwards także dramatyzował znane nowożytnemu czytelnikowi z ballady Schillera *Die Bürgschaft* dzieje heroicznej przyjaźni Damona i Pytyasa; motyw zrzeczenia się kochanki na rzecz przyjaciela — w naszych oczach najosobliwszy wyraz krańcowego entuzyazmu dla przyjaźni — prócz »Palamona i Arcyta« na tle różnych innych fabuł spotykamy w niejednym dramacie epoki shakespearowskiej [1]). Znajomość takich objawów ducha czasu nie pozwala nam na samowolne budowanie jakichś pomostów między akcyą komedyi a życiem poety.

Jeżeli w czem wolno się tutaj dopatrywać refleksu przejść osobistych, to jedynie i głównie w rysunku postaci Julii, świadczącym o pogłębieniu doświadczenia życiowego poety, a w szczególności o postępie w poznaniu natury niewieściej. O niej, jak o Rozalindzie w »Straconych zachodach miłosnych«, dowiadujemy się, że jest ciemnej cery — w tem podobna do demonicznej bohaterki sonetów; a w akcentach czy to naiwnej zmysłowości (I, 2), czy miłosnego utęsknienia (II, 7), czy wreszcie bolu serdecznego (IV, 4), cała rola jest godnem preludyum do nieśmiertelnych pieśń miłości na ustach stworzonej nieba-

---

[1]) J. Lyly, *Alexander and Campaspe;* R. Greene, *Friar Bacon and Friar Bungay;* T. Kyd, *Soliman and Perseda;* J. Marston, *The Insatiate Countess.*

wem przez poetę drugiej Julii, także z Werony, także wiernie kochającej a nieszczęśliwej.

Wrażenie, że przez takie charaktery kobiece coś poeta opowiedział z jakichś własnych losów miłosnych, przeżytych już po napisaniu fars młodocianych, — potwierdza także jedna przynajmniej odrębna cecha stylistyczna. Nie różni się coprawda komedya od innych najwcześniejszych bezmiernem upodobaniem w grze słów i konceptach, i to nie tylko w scenach błazeńskich, ale i poważnych, np. gdzie Julia używa retorycznych wybiegów, by uzasadnić wobec gospodarza, dlaczego jej się serenada nie podoba (IV, 2); jeżeli dalej, szczególnie w roli Julii, są akcenty głęboko wzruszające, a wystąpienie poważnego Eglamura (IV, 3) silnie odbija od ogólnego tła komedyi, to nie brak takich przeskoków od pustoty do powagi, a nawet smutku i w pierwszych farsach — melancholia Antyfolusa z Syrakuzy w »Komedyi omyłek« (I, 2); wzmianka o zmarłej siostrze Katarzyny w »Straconych zachodach miłosnych« (V, 2) i tamże wiadomość o śmierci ojca księżniczki; — natomiast nigdzie prawie w tych dziełach poprzednich niema tego ogólnego, gnomicznego ujęcia aforyzmów lirycznych, z jakiem tu spotykamy się w tego rodzaju przykładach, co cytowane już słowa o przeciwnościach w młodem kochaniu (I, 3); to jako dalszy dowód wzbogaconego doświadczenia poety przygotowuje nas na obfitszą i głębszą, nieraz prawie już niedramatyczną gnomikę utworów epoki następnej, jak »Ryszard II« lub »Kupiec wenecki«; zaś sztuka wywoływania kilku słowami nastroju — potrzebna z powodu ubóstwa sceny w dekoracye i dlatego u Shakespeara wcześnie a wspaniale rozwinięta — także już tutaj świetnie się objawia w takich wstępach do scen, jak monolog Walentyna w pustkowiu leśnem (V, 2). Epizod jego bandytyzmu nie tyle natchniony jest może przez historyę o włoskich bandytach, ile przez stare ballady ludowe angielskie, których stałym bohaterem był ukochany i uświetniony przez wyobraźnię gminu zbójnik Robin Hood; ze swej strony postać szlachetnego herszta zbójów u Shakespeara może nie pozostała bez wpływu na najsławniejszą w literaturze nowożytnej podobną koncepcyę: Karola Moora w »Zbójcach« Schillera.

OSOBY:

Książę, ojciec Sylwii.
Valentio, **Protej** } dwaj panowie z Werony.
Antonio, ojciec Proteja.
Turio, śmieszny współzawodnik Valentia.
Eglamur, towarzysz Sylwii.
Śpiech, sługa Valentia.
Lanca, sługa Proteja.
Pantino, sługa Antonia.
Gospodarz.
Bandyci.
Julia.
Sylwia.
Lucetta, służebna Julii.
Pachołki. Muzykanci.

Scena w Weronie, Medyolanie i na pograniczu mantuańskiem.

DWAJ PANOWIE Z WERONY.

AKT PIERWSZY.

SCENA I.

Rynek w Weronie.

(Wchodzi Valentio i Protej).

Valentio. Przestań odradzać, miły mój Proteju.
Domowa młodzież ma rozum domowy.
Gdyby nie miłość, która twe dni młode
Do lubych wejrzeń kochanki przykuła,
Jabym cię raczej chciał mieć towarzyszem,
Byś poznał dziwy świata za granicą,
Zamiast tu w domu, tkwiąc w gnuśnem ospalstwie,
Marnować młodość próżniactwem bez celu.
Lecz ty się kochasz — kochaj! Szczęść ci Boże,
Szczęść i mnie, kiedy miłość mię przemoże.
Protej. Chcesz gwałtem jechać? Bądź więc zdrów, Valentio!
Twego Proteja pomnij, gdy w podróży
Ujrzysz rzecz jaką rzadką i ciekawą.
Chciej, bym był twego szczęścia uczestnikiem,
Gdy szczęście spotkasz — a w ciężkich trafunkach,
Jeżeli kiedy w przygodę popadniesz,
Troskę twą świętym polecaj mym modłom,
Gdyż bogomodlcą będę twym, Valentio.
Valentio. Czy się w miłosnej za mnie modląc księdze?
Protej. Modląc się w księdze, którą-m umiłował.

Valentio. W płytkiej powieści o głębokim szale,
Jako Leander przepłynął Hellespont?
Protej. Treść to głęboka głębszych jeszcze uczuć,
Bo mu wezbrała miłość za trzewiki.
Valentio. Prawda. A tyś w niej zabrnął aż za buty,
Choć Hellespontu nigdyś nie przepłynął.
Protej. Co, aż za buty? Chcesz-że szyć mi buty?
Valentio. Nie chcę, bo zbyłeś buty...
Protej. Co?
Valentio. Czci zbyłeś,
Że się tam kochasz, gdzie wzgardę za jęki —
Wstręt za dreszcz westchnień — dwadzieścia bezsen-[nych,
Mdłych, czczych masz nocy za jeden błysk szczęścia.
Wygrasz — to może klęską twa wygrana;
Przegrasz — to straszne zdobywasz męczarnie;
Bądź co bądź, albo rozumem szał kupisz,
Albo szałowi twój rozum ulegnie.
Protej. Więc, z twych założeń, wnosisz, żem szaleniec.
Valentio. Więc, z położenia, pono nim zostaniesz.
Protej. Miłość wyśmiewasz, jam przecież nie miłość.
Valentio. Miłość twym władcą, bo tobą wskróś włada,
A ten, co w jarzmo tak się dał głupocie,
Mniemam, że w poczet mędrców się nie wpisze.
Protej. Lecz wieszcze mówią, że jak w najkraśniejszym
Pączku tkwi żrący robak, tak i żrąca
Miłość w umysłach najwznioślejszych mieszka.
Valentio. I wieszcze mówią, że jak robak ścina
Co najrychlejsze pączki, nim rozkwitną,
Tak miłość młode i wątłe umysły
Zmienia w szaleństwo, kalecząc je w pączku,
W samym zawiązku niszcząc ich zieloność
I piękne przyszłych owoców nadzieje.
Lecz pocóż tracę czas, by radzić tobie,
Co jesteś tkliwej żądzy zwolennikiem.
Bądź zdrów raz jeszcze. Ojciec mię po drodze
Czeka, by ujrzeć, jak wsiądę na barkę.
Protej. I ja, Valentio, tam cię odprowadzę.
Valentio. Luby Proteju, nie. Tu się rozstańmy.
Do Medyolanu donoś mi przez listy
O twem w zalotach szczęściu i o wszystkiem,
Co się tu zdarzy w mej nieobecności,
A ja cię również nawiedzę moimi.

Protej. Wszech ci powodzeń życzę w Medyolanie.
Valentio. Tyleż ci w domu, zaczem już cię żegnam.
(Odchodzi).
Protej. On sławę ściga, ja miłość. Przyjaciół
On swych opuszcza, by im chlubę przynieść,
Ja siebie, swoich, wszystko — dla miłości.
Tyś mię zmieniła, Julio, tyś przyczyną,
Że czas mój trwonię, żem ustał w naukach,
Że z rad przychylnych, ze świata szyderca,
Tracę w snach płonnych hart duszy i serca.
(Wchodzi Śpiech).
Śpiech. Szczęść ci, Proteju. Gdzie mój pan, czy nie wiesz?
Protej. Wraz szedł na barkę wsiąść do Medyolanu.
Śpiech. Więc wsiadł już, ręczę sto przeciw jednemu.
Jam istny baran, żem w tył podał barki.
Protej. Często tak baran zabłąka się w tyle,
Skoro się pasterz oddali na chwilę.
Śpiech. Stąd więc wywodzisz, że mój pan pasterzem,
A ja baranem.
Protej. Tak, tak, rzecz to znana.
Śpiech. Więc moje rogi są jego rogami,
Czyli śpię w nocy czy się budzę z rana.
Protej. Głupia odpowiedź i godna barana.
Śpiech. To jeszcze silniej dowodzi, żem baran.
Protej. Prawda, jak również, że twój pan pasterzem.
Śpiech. O nie, zaprzeczyć temu mogę pewną okolicznością.
Protej. To sęk, gdyż ja ci tego inną dowiodę.
Śpiech. Pasterz szuka barana, a nie baran pasterza, lecz ja mego pana szukam, a mój pan mię nie szuka, stąd widać, żem nie baran.
Protej. Baran dla paszy chodzi za pasterzem, pasterz dla strawy nie chodzi za baranem. Ty gwoli twym zasługom chodzisz za twym panem, twój pan według zasług nie chodzi za tobą, stąd więc jesteś baranem.
Śpiech. Jeszcze jeden taki dowód, a zabeczę bee!
Protej. Lecz słuchaj, czyś mój list Julii doręczył?
Śpiech. A jużci, panie; ja, zgubiony baran, list twój oddałem onej, wytrefionemu barankowi, a ona, wytrefiony baranek, mnie, zgubionemu baranowi, nic za trud nie dała.
Protej. Brak mi tu pastwiska dla tak licznej trzody baranków.

Śpiech. Jeśli brak, a grunt przeciążony, to ją lepiej wybrakuj.
Protej. Znów się zgubiłeś, raczej tobie marsz do kata.
Śpiech. Co, masz dukata? O, mniej dukata starczy mi za to, żem list nosił.
Protej. Nie rozumiesz; do kata znaczy: do oprawcy.
Śpiech. Ej, z dukata w oprawcę — to ma-ła po-prawa,
Nie bierz listów od gacha, co tak mało dawa.
Protej. Lecz czyż po odebraniu mego pisma nie rzekła, nie skinęła nic?
Śpiech *(Potakując głową).* Po niem.
Protej. Nic i po niem, to razem będzie nicponiem.
Śpiech. Nie zrozumiałeś mię, panie, jam ci mówił, że skinęła. Ty się pytasz, czy po odebraniu tego pisma nie rzekła, nie skinęła nic? Po niem, odpowiadam, jużci nie przed niem.
Protej. Co społem wzięte staje się nicponiem.
Śpiech. Teraz więc, gdyś w składaniu tyle zażył trudów, weź to za twe trudy.
Protej. Nie, tobie się to należy za wręczenie listu.
Śpiech. No, widzę, że cierpliwie muszę cię znosić.
Protej. Jakto znosić mię musisz?
Śpiech. Nosząc twój list uczciwie, a za trud niczego nie otrzymując prócz nazwania nicponiem.
Protej. Dalibóg, rączy masz dowcip.
Śpiech. A jednak twej opieszałej kieski dognać nie może.
Protej. No, no, otwórz twą tajemnicę pokrótce. Cóż ona rzekła?
Śpiech. Otwórz twą kieskę, aby twój pieniądz i moja tajemnica mogły się razem objawić.
Protej. Masz więc za twój trud. Cóż rzekła?
Śpiech. Zaprawdę mniemam, panie, że jej zdobyć nie zdołasz.
Protej. Co, czyś tyle z niej wydobył?
Śpiech. Mnie się nic, panie, nie udało z niej wydobyć, nic, ani nawet jednego dukata za wręczenie listu. A ponieważ ona tak twardą była względem mnie, com wyznanie twego serca jej przyniósł, bodaj, czy również twardą się nie okaże tobie, gdy ci wyjawi swoje. Nie dawaj jej żadnego zadatku, chyba kamienie, gdyż ona twarda, jak stal.
Protej. Cóż, nic więc nie rzekła?
Śpiech. Nic, ani nawet: »Weź to za twe trudy«. Dzięki

ci, że, chcąc wydać się hojnym, dałeś mi dydka, więc, wet za wet, noś sam twe listy na przyszłość. Zaczem idę polecić cię memu panu.

Protej. Idź, by ochronić barkę od rozbicia.
Gdyż, niosąc ciebie, zatonąć nie może.
Czeka cię bowiem suchsza śmierć na lądzie.
Muszę innego wyprawić posłańca.
Może mych Julia czytać nie raczyła
Słów, otrzymanych tak niegodną pocztą.
(Wychodzą w przeciwne strony).

SCENA II.

Ogród przy domu Julii.

(Wchodzi Julia i Lucetta).

Julia. Lecz mów, Lucetto, gdyśmy teraz same,
Czyli mi radzisz poddać się miłości?
Lucetta. Czemu nie, pani, byle uledz bacznie.
Julia. Z całej nadobnej rzeszy zalotników,
Którzy codziennie do mnie słówka mierzą,
Kogoż miłości najgodniejszym sądzisz?
Lucetta. Racz ich nazwiska wymienić, a prostym,
Płytkim mym sądem myśl ci mą otworzę.
Julia. Cóż o nadobnym sądzisz Eglamurze?
Lucetta. Choć mąż wymowny, postać gładka, miła,
Nie byłby dla mnie, gdybym tobą była.
Julia. Jak ci się bogacz Mercatio podoba?
Lucetta. Majątek śliczny, lecz mierna osoba.
Julia. Jakaż o tkliwym Proteju twa rada?
Lucetta. O, Boże, jakiż szał nad nami włada!
Julia. Co? skąd gniew taki jego imię rodzi?
Lucetta. Przebacz mi, pani, to wstyd, czy się godzi,
Bym ja, tak nędzne, tak liche stworzenie,
Śmiała przymawiać takich panów cenie?
Julia. Sądź i Proteja, innych osądziwszy.
Lucetta. Więc: z tylu zacnych, mniemam, najpoczciwszy.
Julia. Racya?
Lucetta. Nie inna, jak racya kobieca:
Tak sądzę o nim, bo tak o nim sądzę.
Julia. I chcesz, bym dała jemu miłość moją?
Lucetta. Właśnie, gdyć nie strach, że ją stracisz marnie.

Julia. On jeden z wszystkich nie błagał mnie zgoła.
Lucetta. Jak on cię kocha, żaden tak nie zdoła.
Julia. Ta małomowność drobną miłość zdradza.
Lucetta. W ogniu tłumionym najdzielniejsza władza.
Julia. Kto nie objawia miłości, nie kocha.
Lucetta. Głośną przed ludźmi tylko miłość płocha.
Julia. Chciałabym jego znać myśli.
Lucetta. Przeczytaj
To pismo, pani.
Julia. »Do Julii«. Od kogo?
Lucetta. To list pokaże.
Julia. Mów, kto ci go wręczył?
Lucetta. Paź to Valentia, wysłan przez Proteja,
Szedł ci go oddać, jam się nawinęła
I przebacz, żem go w twem imieniu wzięła.
Julia. No, na mą skromność! wybornaś stręczarka.
Tyż to śmiesz płoche przechowywać pisma,
Na moją młodość zmawiać się, knuć spiski?
Śliczny to urząd, wierz mi, wzniosła godność,
A tyś urzędnik na to miejsce właśnie.
Weź stąd to pismo, pamiętaj je zwrócić,
Lub mi się więcej nie pokaż na oczy.
Lucetta. Lepszej wart płacy ten, co miłość krzepi.
Julia. Odejdź!
Lucetta. Byś mogła rozmyślić się lepiej.
(Wychodzi).
Julia. Trzeba mi było list przejrzeć przynajmniej!
Teraz wstyd byłby przyzwać ją napowrót
I w błąd ją kusić, który tuż zgromiłam.
Jakaż niezdara, że wiedząc, żem dziewczę,
Gwałtem mi listu przed oczy nie wparła.
»Nie« — mówi dziewczę przez skromność, a pragnie,
Aby natrętnik w tem słówku »tak« słyszał.
Wstyd! Jakżeż chwiejną jest ta głupia miłość!
Zadraśnie mamkę, jak krnąbrne niemowlę,
I wnet w pokorze rózgę ucałuje.
Jakżem stąd szorstko wygnała Lucettę,
Właśnie gdym chętnie mieć ją tu pragnęła!
W jakiż gniew srogi zmarszczyłam me czoło,
Gdy wewnątrz radość wiodła serce w uśmiech!
Teraz mą karą przyzwać znów Lucettę
I za grzech przeszły błagać przebaczenia.
Oho! Lucetto! *(Wraca Lucetta).*

Lucetta. Czego żąda pani?
Julia. Dająż już obiad?
Lucetta. O, gdyby już dano!
Byś mogła na nim stępić ząbki, które
Na mnie tak ostrzysz.
Julia. Cóżeś tam podjęła
Tak troskliwie?
Lucetta. Nic.
Julia. Więc przecz się schylałaś?
Lucetta. By podjąć papier, co mi wypadł z ręki.
Julia. Niczem-że papier?
Lucetta. W niczem mię nie tyczy.
Julia. Ten, kogo tyczy, niech go sobie szuka.
Lucetta. Kogo on tyczy, tego nie oszuka,
Byle tłómacza fałszywego nie miał.
Julia. Pewnie gach jakiś pisze ci wierszami.
Lucetta. Bym je należną wyśpiewała nutą.
Daj, daj mi nutę. Wszak ton przybrać umiesz.
Julia. Podobne bzdurstwa niezgodne z mym tonem.
Zanuć je na ton: »Rączy błysk miłości«.
Lucetta. Nader to ciężkie na tak rączą nutę.
Julia. Ciężkie? alboż to nie fuga na głosy?
Lucetta. Prosta melodya, wyśpiewaj ją solo.
Julia. A czemuż nie ty?
Lucetta. Dla mnie za wysoko.
Julia. No, daj twą piosnkę. Nie chcesz-że, filutko?
Lucetta. Nie zmieniaj tonu, gniewaj się, a śpiewaj,
Chociaż mi nie w smak ów twój ton poprzedni.
Julia. Nie w smak? a czemu?
Lucetta. Bo major zbyt ostry.
Julia. Sporna filutko!
Lucetta. Zbyt w mdły minor spadasz,
Psujesz harmonię zbyt cienkim dyszkantem,
A dla niej tenor konieczny w tej piosnce.
Julia. Tenor ty głuszysz twym niesfornym basem.
Lucetta. Tak, bo basuję wciąż w sprawie Proteja.
Julia. Takiem paplarstwem nie chcę się już trapić.
Oto masz koniec i z tem na dobitkę.
(Drze list w kawałki).
Precz, precz mi z oczu! Zostaw tu te świstki.
Czyż ci, na złość mi, palce świerzbią do nich?
Lucetta. Niby się gniewa, a byłaby rada,
Gdyby ją taki drugi list rozzłościł. *(Odchodzi).*

Julia. Czemuż i na ten złościć się nie mogę!
Przebrzydłe ręce! żeście zedrzeć śmiały
Słowa tak lube. Zjadliwe szerszenie!
Wy, które, miodem karmiąc się tak słodkim,
Wbijacie żądła w pszczoły, co go dają.
Każdy papierek przeproszę całusem.
Patrz, napisane: »Dobra Julio!« Gdzie tam,
»Niedobra Julio! W pomście za niewdzięczność
Ciskam twe imię na ostre kamienie,
Wzgardliwie depcąc twą przekorną dumę«.
Patrz, dalej: »Protej miłością zraniony«.
O, biedne imię! me łono, jak łoże,
Utuli ciebie, aż się rana zgoi.
Lecz niech ją tkliwy wprzód ten całus zbada.
Znów powtórzone: »Protej« — dwa, trzy razy.
Ucisz się, wietrze, nie porwij ni słowa,
Aż znajdę każdy listek z tego listu,
Krom własnej nazwy. Tę niech wicher jaki
Na stromą, straszną, przepaścistą skałę
Niesie i stamtąd w wściekłe morze strąci.
Patrz, w jednym wierszu dwakroć jego imię:
»Nieszczęsny Protej, Protej zakochany,
Do lubej Julii«. To zaraz odedrę,
A jednak szkoda, gdyż on z mem tak pięknie
Kojarzy swoje żałosne imiona.
Razem je złożę. Teraz się całujcie,
Ściskajcie, swarzcie i róbcie, co chcecie.
(Wchodzi Lucetta).
Lucetta. Już obiad gotów. Ojciec czeka pani.
Julia. Idźmy więc, idźmy.
Lucetta. Mająż tu te świstki
Zostać, jak plotki, by co wygadały?
Julia. Unieś je raczej, jeśli je poważasz.
Lucetta. Gdym ci je zniosła, uniosłaś się na mnie.
Jednak je zbiorę, by tu nie przeziębły.
Julia. Widzę, masz do nich pociąg nieprzeparty.
Lucetta. Mów, pani, co chcesz, jeżeli co widzisz.
I ja też widzę, choć sądzisz, żem ślepa.
Julia. Idźmy już, proszę.
(Wychodzą).

SCENA III.

Komnata w domu Antonia.

(Wchodzi Antonio i Pantino).

Antonio. Powiedz, Pantino, jakąż ważną sprawą
Mój brat tak długo trzymał cię w krużganku?
Pantino. O swym bratanku, twym synie, Proteju,
Prawił.
Antonio. Cóż o nim?
Pantino. Dziwił się, że, panie,
Marnować młodość pozwalasz mu w domu,
Gdy inni ludzie mniejszego znaczenia
Ślą po zaszczyty synów zagranicę;
Jednych na wojnę w zapasy z fortuną,
Drugich, by gdzieś tam wyspy odkrywali,
Innych na skrzętne w naukach wszechnice.
A do każdego lub wszystkich tych zajęć,
Mówił, że syn twój Protej jest sposobnym,
I prosił, abym na ciebie nalegał,
By więcej czasu już nie tracił w domu;
Wielki mu zarzut zostałby na przyszłość,
Gdyby za młodu nie odbył podróży.
Antonio. Niewiele na to nalegać ci trzeba,
Na co kowałem przez cały ten miesiąc.
Dobrzem rozważył, ile czasu traci,
I jak nie może doskonałym zostać,
Chyba, że świat go dozna i wyuczy.
Bo doświadczenie trudem się nabywa,
A doskonali szybkim biegiem czasu.
Więc gdzież go posłać, powiedz, gdzież najlepiej?
Pantino. Wszakże wiesz, panie, że jego towarzysz,
Młody Valentio, bawi przy cesarzu,
Na jego dworze monarszym.
Antonio. Wiem dobrze.
Pantino. Słusznie byłoby tam go wysłać, panie.
Tam się w turniejach, w gry rycerskie wprawi,
Pozna się z szlachtą, gładkich mów nasłucha,
Tam zblizka ujrzy każdy zawód, godny
Jego młodości i krwi znakomitej.
Antonio. W smak mi twa rada, dobre zdanie dajesz;
Jakoż na dowód, ile w niem smakuję,

Ujrzysz natychmiast pełne wykonanie.
Gdyż co najśpieszniej, jak nagłość wymaga,
Na dwór cesarski wyprawię Proteja.
Pantino. Racz mię posłuchać: jutro Don Alonso,
Z innymi pany zacnego imienia,
Wyjeżdża złożyć hołd swój cesarzowi
I woli jego służby swe polecić.
Antonio. Dobra drużyna, z nią Protej pojedzie.
Ot i on w porę, zaraz z nim pogadam.
(Wchodzi Protej).
Protej. Luba miłości i słowa i życie!
Tu jest jej ręka, pośrednik jej serca,
Tu ślub miłości, zakład jej honoru.
O, gdyby nasi ojcowie zechcieli
Przyklasnąć naszej skłonności i nasze
Szczęście zatwierdzić wspólnem przyzwoleniem!
O boska Julio!
Antonio. Cóż to za list czytasz?
Protej. Wybacz mi, panie, to jest od Valentia
Parę słów czułej pamięci. Przyjaciel,
Co się z nim widział, oddał mi je właśnie.
Antonio. Pozwól list przejrzeć, dowiedzieć się nowin.
Protej. Niema w nim żadnych. Donosi mi tylko,
Jak szczęśnie żyje, jak jest ulubionym
I zaszczycanym codzień od cesarza,
I jak mię pragnie mieć wspólnikiem w szczęściu.
Antonio. Powiedz mi, jakżeś przyjął to życzenie?
Protej. Jak syn zależny od twej woli, panie,
A nie od jego życzeń przyjacielskich.
Antonio. Z jego życzeniem ma wola się zgadza.
Nie dziw się, nie dziw, że tak nagle działam,
Co chcę, to będzie — i na tem jest koniec.
Jam postanowił, że czas jakiś spędzisz
Razem z Valentiem na dworze cesarza.
Jaką on pomoc odbiera od swoich,
Takie zasiłki będziesz miał ode mnie:
Więc się przygotuj, gdyż jutro odjedziesz.
Niema wymówki, bom ja nieugięty.
Protej. Panie, tak prędko wybrać się nie zdołam.
Dzień lub dwa jeszcze racz się zastanowić.
Antonio. Czego brak będzie, wyśle się za tobą.
Nie mów mi więcej ni słowa o zwłoce.

Jutro wyjedziesz. Pójdź, Pantino, pomóż,
Zajmij się co tchu wyprawą Proteja.
(Antonio i Pantino odchodzą).
Protej. By się nie sparzyć, unikałem ognia,
I wpadłem w morze, w którem utonąłem.
Bałem się ojcu pokazać list Julii,
By się miłości mojej nie sprzeciwił,
A on wyciosał z mej własnej wymówki
Najtwardszą moim pragnieniom zaporę.
Jakżeż ta wiosna miłości podobna
Do zmiennej ranka kwietniowego chwały:
Raz się wychyli słońce w pełnej krasie,
I wnet znów chmura pochłonie blask cały.
(Wraca Pantino).
Pantino. Panie Proteju, pójdź, ojciec cię woła.
Pójdź, bo mu śpieszno, staw się na rozkazy.
Protej. Muszę, więc serce poddaje się zgoła,
A jednak mówi »nie« po tysiąc razy.
(Wychodzą).

AKT DRUGI.

SCENA I.

Medyolan. Komnata w pałacu księcia.

(Wchodzi Valentio i Śpiech).

Śpiech. Twa rękawiczka, panie, patrz.
Valentio. Ja własne
Noszę na rękach lub przy mej osobie.
Śpiech. Więc może twoja, gdyż także osobna.
Valentio. Daj, niech obejrzę... Teraz moja... Dzięki!
Luba ozdobo jej anielskiej ręki!
Ach Sylwio, Sylwio!
Śpiech. Madam Sylwio, Madam Sylwio!
Valentio. Co ty robisz, śmiałku?
Śpiech. Wołam, bo inaczej ona nie usłyszy.
Valentio. A któż ci kazał ją przyzywać?
Śpiech. Własna twa godność, panie, albom cię nie zrozumiał.

Valentio. Zawsześ zanadto pośpieszny.
Śpiech. A jednak niedawno co dostałem po uszach, żem był powolnym zanadto.
Valentio. Mniejsza o to. Powiedz mi, czy znasz Sylwię?
Śpiech. Czy tę, w której się kochasz?
Valentio. I skądże ty wiesz, że ja się kocham?
Śpiech. Zaiste po szczególnych tych znakach: Naprzód uczyłeś się tak jak Protej załamywać ręce, niby jaki malkontent, lubować w miłosnej piosnce, jak szczygieł, chodzić samotnie, jak człowiek, tknięty zarazą, wzdychać, jak student, kiedy abecadło zgubi, płakać, jak młode dziewczę, gdy starą babkę pochowa, pościć, jak skazany na dyetę, nie spać, jak sknera z obawy złodzieja, wyć żałośnie, jak żebrak w dzień zaduszny. Dawniej zwykł byłeś, kiedyś się śmiał, piać, jak kogut, gdyś chodził, stąpałeś, jak lew, gdyś pościł, to tylko zaraz po obiedzie, gdyś smutnie spoglądał, to jeno wtedy, gdyś nie miał pieniędzy. A teraz całkiem przeistoczyła cię kochanka, tak że, gdy spojrzę na cię, zaledwie wystawić sobie mogę, żeś ty mój dawny pan.
Valentio. I czyż to wszystko spostrzedz można we mnie?
Śpiech. Wszystko to widać bez ciebie.
Valentio. Beze mnie? To być nie może.
Śpiech. Bez czy przez ciebie, to jedno, bo bez ciebie nie byłoby takiego dudka jak ty na świecie, a tyle opiłeś się tych szaleństw, że one wszystkie przez ciebie przezierają, jak brudna woda przez szklane naczynie, tak że każde oko, co na cię spojrzy, staje się doktorem, by robić spostrzeżenia nad twą chorobą.
Valentio. Lecz powiedz, znasz ty moją Sylwię?
Śpiech. Czy tę, w którą tak wlepiasz oczy, gdy siedzi przy wieczerzy?
Valentio. Czyś i to spostrzegł? O niej samej mówię.
Śpiech. Nie znam jej, panie.
Valentio. Jakto? Znasz ją po mojem spozieraniu, a jednak jej nie znasz?
Śpiech. Nie dziw, bo tak strasznie namalowana.
Valentio. To tyś malowany, że nie widzisz jej piękności.
Śpiech. Widzę, aż nadto dobrze!
Valentio. Co aż nadto?
Śpiech. Że nie tak piękna, jak ją malujesz.
Valentio. Owszem, wszędzie wyróżnia się pięknością nad wszelką miarę, a jej uprzejmości są bez liczby.

Śpiech. Nie przeczę, bo pierwsza wyróżowana, a drugie wyrachowane.
Valentio. Jakto wyróżowana? Jakto wyrachowane?
Śpiech. Bo żeby się wydać piękną, tyle kładzie różu, iż nikt na jej piękność rachować nie może.
Valentio. Czyż mię za nic rachujesz? Przecież ja tak wysoko jej wdzięki cenię.
Śpiech. Tyś jej nie widział, odkąd w cenie tak strasznie spadła.
Valentio. Od jakże dawna tak strasznie się zmieniła?
Śpiech. Od czasu, jak ją pokochałeś.
Valentio. Jam ją pokochał od pierwszej chwili i zawsze ją piękną widzę.
Śpiech. Jeśli ją kochasz, to jej widzieć nie możesz.
Valentio. A to jakim sposobem?
Śpiech. Bo miłość jest ślepą. O, gdybyś miał moje oczy, lub gdyby twe własne posiadały przenikliwość, z jaką dawniej zwykłeś był drwić z Proteja, że chodził bez podwiązek.
Valentio. Cóżbym wtedy obaczył?
Śpiech. Twe dzisiejsze szaleństwo, a jej straszną zmianę. Gdyż on, że się kochał, nie miał oczu, by pończochę podwiązką okręcić, a tobie, że się kochasz, brak oczu nawet do włożenia pończochy na nogę.
Valentio. Więc i ty może się kochasz, chłopcze, gdyż dziś rano nie miałeś oczu do oczyszczenia mych trzewików.
Śpiech. Prawda, zanadtom się zakochał w poduszcze. Dzięki ci, żeś mię skropił za mą miłość, teraz bowiem mogę śmielej przyganiać twojej.
Valentio. Koniec końców, stoję w jarzmie miłości.
Śpiech. Wolałbym, żebyś usiadł i pozbył się jej co prędzej.
Valentio. Wczoraj wieczór kazała mi napisać wiersze do jakiejś osoby, którą kocha.
Śpiech. I tyś napisał?
Valentio. Napisałem.
Śpiech. Koślawe pewnie.
Valentio. Nie, chłopcze, wysadziłem się, ilem tylko zdołał. Cyt! Oto ona.

(Sylwia wchodzi).

Śpiech. Śliczne jasełka! O, przepyszna lalko!
Teraz on zacznie tłómaczyć jej ruchy.
Valentio. Tysiąc ci razy dobrydzień, ma pani.

Śpiech *(na str.).* I dobry wieczór. Dalej, milion kompli- [mentów!
Sylwia. Valentio, służko, tobie dwa tysiące.
Śpiech *(na str.).* On jej winien dać odsetkę, a tu ona mu [ją daje.
Valentio. Jakoś kazała, list ci napisałem
Do jakiejś tajnej osoby bez nazwy.
Nader mi przykrą byłaby ta praca,
Gdyby nie moja powinność dla pani.
Sylwia. Dzięki ci, służko, jak mistrz, się spisałeś.
Valentio. Lecz wierz mi, pani, niełatwo to przyszło.
Nie wiedząc bowiem, komu list przeznaczasz,
Kładłem na oślep same ogólniki.
Sylwia. Może zbyt cenisz taki ogrom trudów?
Valentio. Nie — gdyć się przyda, napiszę ci pani,
Racz tylko kazać, tysiąc razy więcej.
Jednak...
Sylwia. Zwrot piękny! Zgaduję następstwo:
Jednak nie powiem, jednak nie dbam o to,
Jednak list zabierz, jednak dzięki tobie,
W czem znak, że więcej trudzić cię nie będę.
Śpiech. A jednak będziesz — a jednak, a jednak...
Valentio. Co pani? czyż ci to się nie podoba?
Sylwia. I owszem, wiersze zgrabnie napisane;
Lecz że niechętnie, przeto weź je sobie —
Weź, proszę.
Valentio. Pani, one są dla ciebie.
Sylwia. Tak, tyś na moją napisał je prośbę,
Lecz ja ich nie chcę, dla ciebie są one.
Znacznie w nich więcej chciałabym tkliwości.
Valentio. Jeżeli zechcesz, napiszę ci inne.
Sylwia. A gdy napiszesz, przeczytaj je za mnie.
Wszystko to jedno, czy cię wzruszą, czy nie.
Valentio. Jeśli w nich sobie podobam, cóż potem?
Sylwia. W podobnym razie, weź je za twą pracę.
Zaczem, mój służko, dobrydzień ci życzę.

(Wychodzi).

Śpiech. O, żarcie niepojęty! Któż cię zbada, zmierzy?
Skrytyś jak nos na twarzy lub kurek na wieży.
Mój pan wzdycha, a ona, widząc trwożną postać,
Sama uczy, jak z ucznia ma jej mistrzem zostać.
Trudno o lepszy koncept w tak nagłej potrzebie,
Gdyż pan mój, list ten pisząc, pisał sam do siebie.

Valentio. Cóż tam sam z sobą rozumujesz?
Śpiech. Nic, tylko sobie rymuję. Tobie, panie, cały rozum zostawiam.
Valentio. Ku czemu?
Śpiech. Ku usposobieniu się na posła od Sylwii.
Valentio. A do kogo?
Śpiech. Do ciebie samego. Ona bowiem umizga się do ciebie pod przenośnią?
Valentio. Pod jaką przenośnią?
Śpiech. Przenosząc wyrazy listu na ciebie samego.
Valentio. Przecież do mnie nie pisała?
Śpiech. Na cóż miała pisać, kiedy cię nastroiła, żeś sam do siebie napisał. A co, czy trudno ci jeszcze rozwiązać seryę zagadnień, które ci zadała?
Valentio. Wierz mi, że trudno.
Śpiech. Któżby ci na seryo wierzył? Lecz czyś na seryo od niej żadnego przy tem zadaniu nie dostał zadatku?
Valentio. Nie, gdyż mię odprawiła z kwitkiem.
Śpiech. Prawda, bo z listem.
Valentio. Z listem, który napisałem do jej przyjaciela.
Śpiech. A którym skwitowała się z tobą, więc na tem koniec i kwita.
Valentio. Oby to jeszcze na gorsze nie wyszło.
Śpiech. Już i tak, ręczę, nie lada zgorszenie:
»Na częste twoje listy, ona, choć im rada,
Przez skromność lub brak czasu nic nie odpowiada.
Zresztą, aby posłaniec nie odkrył jej myśli,
Niech kochanek odpowiedź sam do siebie kreśli«.
Mówię jak z druku, bom to w druku znalazł.
Lecz nad czem dumasz? Panie, czas na obiad.
Valentio. Jam już po obiedzie.
Śpiech. Ej, posłuchaj, panie, chociaż miłość jest kameleonem, a przeto może żyć powietrzem, jam człowiek, żywię się potrawami, mięsa potrzebuję. Nie bądź jak twoja kochanka. Daj się poruszyć. *(Odchodzą).*

SCENA II.

Dom Julii w Weronie.

(Wchodzi Protej i Julia).

Protej. O luba Julio, uzbrój się w cierpliwość.
Julia. Muszę, gdyż na to innej rady niema.

Protej. Wrócę niechybnie, skoro tylko zdołam.
Julia. Wrócisz tem prędzej, gdy się nie odwrócisz.
Ten upominek zachowaj od Julii.
(Daje mu pierścionek).
Protej. Zróbmy zamianę, weź ten za twe śluby.
Julia. Niech ją zatwierdzi pocałunek luby.
Protej. Oto ma ręka, że wiernym ci będę,
A gdy mię znajdzie w dniu godzina taka,
W której, o Julio, nie westchnę do ciebie,
Niech mię następna, za moją niepamięć,
Udręczy jaką straszliwą przygodą.
Ojciec mię czeka. Nie proś. Toń już nagli,
Lecz nie toń łez twych, ta owszem gotowa
Tu mię zatrzymać dłużej, niż mi wolno.
(Julia odchodzi).
Bądź zdrowa, Julio! Poszła, nic nie mówiąc!
Prawdziwa miłość milczeniem przemawia,
Bo prawdę piękniej zdobi czyn, niż słowo.
(Wchodzi Pantino).
Pantino. Czekają na cię, już wszystko gotowe.
Protej. Idę. Rozstanie odjęło nam mowę.

SCENA III.

Ulica w Weronie.

(Wchodzi Lanca, wiodąc psa na sznurku).

Lanca. Oj, caluteńka godzina upłynie, nim płakać przestanę. Wszystek ród Lanców odznacza się właśnie tą samą wadą. Jam też moją cząstkę w spadku dostał, jako syn wytrawny, i jadę z panem Protejem na dwór cesarski. Niema na świecie tak twardego stworzenia, jak ten pies mój Krab. Moja matka szlocha, ojciec utyskuje, siostra beczy, nasza dziewka wyje, kotka załamuje łapki, zgoła, cały dom w strasznej rozpaczy, a jednak ten dzikiego serca kondel ani jednej łzy nie uronił. To kamień, głaz prawdziwy, niema w nim więcej litości, niż w psie jakim. Żyd nawet byłby płakał, patrząc na nasze rozstanie. Co mówię, ślepa moja babka, rozstając się ze mną, oczy wypłakała. Ot, przedstawię wam jak to było. Niech ten trzewik będzie moim ojcem. Nie, ten lewy trzewik będzie moim ojcem. Nie,

nie, ten lewy trzewik jest moją matką. Nie, ani tak, ani owak być nie może. A jednak tak jest, tak jest, bo ma gorszą podeszwę. Ten dziurawy trzewik jest więc moją matką, a ten moim ojcem. Niech mię piorun trzaśnie, jeśli tak nie jest. Teraz, panie, ta laska jest moją siostrą, bo, zważ dobrze, biała jak lilia, a smagła jak trzcina. Ten kapelusz jest Hanką, naszą dziewką. Ja zaś jestem psem. Nie, pies jest sam sobą, a jam także pies, o! pies jest mną, a i ja jestem sam sobą — wyśmienicie, wyśmienicie! Teraz przychodzę do ojca: »Ojcze, twoje błogosławieństwo!« Teraz niech trzewik od wielkiego płaczu nie rzeknie ni słowa. Teraz należy mi uściskać ojca, ale on wciąż ryczy. Teraz idę do matki, o! gdyby mogła przemówić, ale ona z obłąkania jak drewno. Przecież pocałuję ją, tak, to ona, to mojej matki oddech, czy tędy, czy owędy. Teraz zbliżam się do mej siostry. Słuchaj jak jęczy. A przez ten cały czas pies ani jednej łzy nie roni, ani jednego słówka nie przemawia. A patrz, jakim strumieniem po tym pyle płyną łzy moje!

(Wchodzi Pantino).

Pantino. Śpiesz się, śpiesz, Lanco, prędzej na barkę. Twój pan już odpływa. Będziesz go musiał chyba czółnem i wiosłem gonić. Cóż to ci, czego płaczesz, człowieku? Prędzej, mazgaju, nie pieść się, bo jeśli tu dłużej guzdrać się będziesz, woda cię odpłynie, i na nic ci się to pieszczenie nie zda.

Lanca. Tak, tak, zgadłeś, to jest razem i pies i szczenię, i na nic mi się nie zda, więc nie dbam, jeśli je stracę, bo to najnieczulsze pies-szczenię, jakie kiedy u człowieka piszczało na sznurku.

Pantino. Co znaczy najnieczulsze pieszczenie?

Lanca. A jużci to moje pies-szczenię na sznurku, ten mój pies Krab.

Pantino. Głupiś, jam mówił, że, jeśli się tu dłużej z sobą pieścić będziesz, stracisz przyjazną toń na wodzie, tracąc tę toń, stracisz podróż, tracąc podróż, stracisz swego pana, a tracąc pana, stracisz swą służbę, a tracąc... Cóż to się znaczy, czemu mi gębę zatykasz?

Lanca. Bo się boję, żebyś nie stracił języka.

Pantino. Gdzieżbym miał go stracić?

Kanca. W tak długich jak te gadkach.

Pantino. Co? w gatkach?

Lanca. Stracić toń, i podróż, i pana, i służbę, i pieszczenie i szczenię! To za wiele, mój bracie. O, gdyby rzeka do dna wyschła, zdołałbym ją napełnić mojemi łzami. Gdyby wiatr ustał, moje westchnienia pognałyby łódkę.

Pantino. Ruszaj mi zaraz, gamoniu! Kazano mi co tchu cię przyzwać.

Lanca. Możesz sobie przezywać mię, jeśli śmiesz.

Pantino. A co, nie pójdziesz mi stąd?

Lanca. Kiedy trzeba, to trzeba, więc pójdę.

(Odchodzą).

SCENA IV.

Medyolan. Komnata w pałacu książęcym.

(Wchodzą: Valentio, Sylwia, Turio i Śpiech).

Sylwia. Służko mój!

Valentio. Pani moja!

Śpiech. Patrz, panie, Turio na ciebie się marszczy.

Valentio. To z miłości, chłopcze.

Śpiech. Ale nie ku tobie.

Valentio. A więc ku mej pani.

Śpiech. Byłoby dobrze, gdybyś go przetrzepał.

Sylwia. Służko, tyś w złym humorze.

Valentio. Zaiste, pani, tak się wydaję.

Sylwia. Czyż wydajesz się tem, czem nie jesteś?

Valentio. I to być może.

Turio. Tak czynią obłudnicy.

Valentio. Tak i ty czynisz.

Turio. Czemże się zdaję, czembym nie był wistocie?

Valentio. Mądrym.

Turio. Jakiż na odwrót masz dowód, że nim nie jestem?

Valentio. Twoją głupotę.

Turio. Przez cóż widzisz moją głupotę?

Valentio. Szacując cię po twej szacie, widzę twą głupotę przez twą chudą kapotę, więc jesteś kaput.

Turio. Przecież ona dubeltowa.

Valentio. Więc dubeltowa i twa głupota.

Turio. Ważysz się to mówić?

Sylwia. Co, Turio, ty się zżymasz, mienisz się na twarzy?

Valentio. Wybacz mu, pani, gdyż on jest rodzajem kameleona.

Turio. Który miałby większą ochotę krwi twojej skosztować, niż żyć twojem powietrzem.
Valentio. Czy tak powiedziałeś?
Turio. Tak, i już na ten raz kończę.
Valentio. Dobrze wiem o tem, że zawsze prędzej kończysz niż poczynasz.
Sylwia. Tęgi słów nabój, panowie, i szybko wystrzelony.
Valentio. Wistocie, pani. Dziękujemy dawcy.
Sylwia. Któż nim jest, służko?
Valentio. Ty sama, luba pani, boś ty dała ognia. Turio cały swój dowcip pożycza z twoich oczu, i to, co pożycza, wydaje przez grzeczność w twojem towarzystwie.
Turio. Jeśli, mospanie, w sporach ze mną słowo za słowo wydawać będziesz, prędko zrobię twój dowcip bankrutem.
Valentio. Niewątpliwie, mospanie, posiadasz niemały słów zapas, ale, zdaje mi się, brak ci wszelkiej innej monety dla twych pachołków, bo widać po ich liberyi, aż do gołego wytartej, że tylko gołemi słówkami ich żywisz.
Sylwia. Dość już, panowie, dość tego; oto mój ojciec nadchodzi.

(Wchodzi książę).

Książę. Liczne snać, córko, masz tu towarzystwo.
Valentio, ojciec twój w dobrem jest zdrowiu.
Cóż powiesz na list, pełny dobrych nowin,
Od twoich z domu?
Valentio. Mą wdzięczność mieć będzie
Każdy, co stamtąd radość mi przyniesie.
Książę. Znasz don Antonia? Wszak on rodak tobie?
Valentio. Znam, mości książę, znam go doskonale,
Mąż wielkich zalet i pełen wziętości,
A sława jego równa się zasłudze.
Książę. Wszak on ma syna?
Valentio. Syna, który godzien
Ojca znaczenie i cześć odziedziczyć.
Książę. Czy znasz go dobrze?
Valentio. Jak siebie samego,
Gdyż od dzieciństwa zawsze towarzysze,
Wspólnieśmy nasze spędzali godziny.
Ale ja byłem pustym sowizdrzałem,
Co, dary czasu marnując, nie umiał
Młodość w anielską odziać doskonałość.
Przeciwnie Protej, bo tak mu na imię,

Z dni swych korzystał, odniósł plon bogaty.
Jego wiek młody, doświadczenie stare,
Na czole wiosna, ale sąd dojrzały.
Zgoła — gdyż jego przymiotom nie zrówna
Żadna z tych pochwał, które tu mu daję —
Mąż to skończony z postaci i z duszy,
Z całą okrasą, co szlachcica zdobi.
Książę. Zaprawdę, jeśli twoje słowa stwierdzi,
Godzien miłości jakiej cesarzowej,
Godzien być rajcą jakiego cesarza.
Otóż ten młodzian do mnie przybył właśnie
Z zaleceniami od wielu magnatów,
I tu czas jakiś przepędzić zamyśla.
Mniemam, że niezła dla ciebie nowina.
Valentio. Z wszystkich mych życzeń spełnia się najmilsze.
Książę. Więc wedle zasług chciejcie go powitać.
Tobie to, Sylwio, tobie, Turio, mówię,
Valentia bowiem zachęcać nie trzeba.
Idę, by gościa przysłać wam niebawem.

(Książę odchodzi).

Valentio. To młodzian, który, jak mówiłem pani,
Miał przybyć ze mną, ale mu kochanka
Zamknęła oczy w krysztale swych spojrzeń.
Sylwia. Znać, że je teraz uwolniła z więzów,
Biorąc na wierność jaki zakład inny.
Valentio. One są pewnie jej więźniami zawsze.
Sylwia. Więc musi ślepym być, a jeśli ślepy,
Jakżeż do ciebie znaleźć drogę zdołał?
Valentio. Wszak miłość miewa dwadzieścia par oczu.
Turio. Mówią, że miłość nie ma oczu wcale.
Valentio. Na takich, jak ty, Turio, miłośników,
Miłość się w lichy przedmiot nie wpatruje.

(Wchodzi Protej).

Sylwia. Dajcie już pokój. Oto on nadchodzi.
Valentio. Witaj mi, drogi Proteju. Stwierdź, pani,
Szczególną łaską powitanie gościa.
Sylwia. Zacność rękojmią dobrego przyjęcia,
Jeśli to młodzian, o którym tak często
Wieści pragnąłeś.
Valentio. On sam, luba pani.
Niech społem ze mną będzie sługą twoim.
Sylwia. Zbyt licha pani na takiego sługę.

Protej. Bynajmniej. Jam to zbyt niegodny sługa,
Nie wart spojrzenia tak dostojnej pani.
Valentio. O brak godności przestańcie się spierać.
Odtąd go pani uważaj twym sługą.
Protej. Wierność mą chlubą, innej nie mam zgoła.
Sylwia. Wierności nigdy nie brakło nagrody,
Więc miłym gościem bądź niegodnej pani.
Protej. Krom ciebie, każdy ktoby tak rzekł, zginie.
Sylwia. Żeś miłym gościem?
Protej. Nie, żeś ty niegodna.
(Wchodzi pachołek).
Pachołek. Pani, twój ojciec pragnie mówić z tobą.
Sylwia. Idę na rozkaz.
(Pachołek wychodzi).
Pójdź, pójdź, Turio, ze mną.
Witaj raz jeszcze, witaj, nowy sługo.
Teraz pomówcie o sprawach domowych,
A gdy skończycie, dajcie znać o sobie.
Protej. Oba się stawim do twych usług, pani.
(Sylwia, Turio i Śpiech odchodzą).
Valentio. A więc mi powiedz, jak się mają nasi?
Protej. Twoi wybornie, ściskają cię wszyscy.
Valentio. A twoi?
Protej. Wszystkich zostawiłem zdrowych.
Valentio. Jakżeż twa luba? Jakżeć miłość sprzyja?
Protej. Mych spraw miłosnych tyś nierad był słuchać.
Wiem, że nie lubisz rozmów o kochaniu.
Valentio. Ach, mój Proteju, jam mój żywot zmienił,
Odbył pokutę za wzgardę miłości.
Srogo mię skarał jej duch samowładny
Gorzkimi posty, pokutnymi jęki,
Żarem łez w nocy, dreszczem westchnień we dnie;
Bo miłość, mszcząc się, żem nią wprzód pogardzał,
Sen z ujarzmionych mych oczu wygnała
I nad własnego serca utrapieniem
Kazała czuwać. O luby Proteju,
Możnym jest władcą miłość i tak srogo
Mię udręczyła, iż wyznać ci muszę,
Że żadna boleść nie zrówna jej karom,
A jej poddaństwu żadna rozkosz w świecie.
Teraz, prócz o niej, innych rozmów nie znam
I mogę śniadać, jeść obiad, wieczerzać
I spać na samem tylko słowie: miłość.

Protej. Dość. Snadno los twój z twych oczu wyczytać.
Toż było bóstwo, które tak uwielbiasz?
Valentio. Tak, ona właśnie. Powiedz, czyli nie jest
Niebios aniołem.
Protej. Nie, lecz ziemskim cudem.
Valentio. Nazwij ją boską.
Protej. Nie chcę jej pochlebiać.
Valentio. A więc mnie pochleb. Miłość z pochwał rada.
Protej. Kiedym był chorym, tyś mi gorzkie dawał
Lekarstwo, teraz przyjm takież ode mnie.
Valentio. Prawdę więc o niej powiedz. Gdy nie boska,
Chciej ją przynajmniej uznać czemś najwyższem,
Królową ziemi nad wszystkie stworzenia.
Protej. Krom mej kochanki.
Valentio. Luby! krom niczyjej,
Chyba miłości chcesz mojej uchybić.
Protej. Wszakże mam prawo dać własnej pierwszeństwo?
Valentio. Ja ci pierwszeństwo nadać jej pomogę:
Bo ją ozdobi ten wysoki zaszczyt,
Że będzie suknię mej pani unosić,
By pocałunku rąbkowi przypadkiem
Mizerna ziemia nie skradła, a dumna
Tak wielkiem szczęściem, nie przestała rodzić,
Gardząc kwiatami, tym przepychem lata,
I srogiej zimy nie zmieniła w wieczność.
Protej. Cóż to za szumne, Valentio, przechwałki?
Valentio. Wybacz, Proteju, co mówię, jest niczem
Przy niej, co wszelką wartość w nic obraca.
Jedyna w świecie!
Protej. Więc zostaw jedyną.
Valentio. Ni za świat cały. Moją jest, mą własną.
Jam tak bogaty tym drogim klejnotem
Jak mórz dwadzieścia, chociażby ich piasek
Był z samych pereł, skały szczerem złotem,
Woda nektarem. Wybacz, że, zajęty
Własną miłością, mniej myślę o tobie.
Mój rywal, głupiec, tylko stąd jej ojcu
Miły, że dobra ma wielkie a sknera,
Poszedł z nią, muszę więc pognać za nimi,
Bo wiesz, że miłość jest pełną zazdrości.
Protej. Kocha-ż cię ona?
Valentio. Kocha, jam się skrycie
Już z nią zaręczył; co więcej, już mamy

Godzinę ślubu, oraz plan ucieczki
Zręcznie wybrany; mam drabkę ze sznura,
By wejść w jej okno; zgoła, wszystkie środki,
Ku memu szczęściu, przyjęte, gotowe.
Dobry Proteju, pójdź do mej komnaty,
By mi w tej sprawie dopomódz twą radą.

Protej. Sam idź tam naprzód, wnet złączę się z tobą.
Muszę do portu biedz, by na ląd dostać
To, co z mych rzeczy naglej mi potrzebne,
A potem zaraz pośpieszę ci służyć.

Valentio. Czy ani chwili nie stracisz?

Protej. Nie stracę.

(Valentio wychodzi).

Jak jeden płomień tłumi płomień drugi,
Lub jak gwóźdź siłą inny gwóźdź wypiera,
Tak i pamiątka mej dawnej miłości
Uszła, gdym ujrzał nagle przedmiot nowy.
Z jejże to liców, czy z Valentia pochwał,
Z jej cudnej krasy, czy z mej niestałości,
Wnikł we mnie obłęd, że tak w myślach błądzę?
Piękna — i Julia piękna, którą kocham,
Nie, którąm kochał, gdyż ma miłość spełzła,
I jak kształt z wosku, stawiony przy ogniu,
Traci ślad wszystek tego, czem wprzód była.
Coś i ma przyjaźń dla Valentia stygnie.
Już mu nie sprzyjam, jak zwykłem był sprzyjać.
Za wiele jego dziewicę miłując,
Nie dziw, że w nim się miłuję tak mało.
Jakżeż z namysłem będę szalał za nią,
Gdy bez namysłu tak ją czcić poczynam.
Ledwie jej obraz przemknął się przede mną,
A we mnie światło rozumu już przyćmił,
Cóż gdy się wpatrzę w pełną doskonałość,
Nie znajdę rady, bym nie oślepł zgoła.
Błędny mój pociąg, gdy zdołam, ukrócę,
Lub, by ją posiąść, mam sposób w mej sztuce. *(Odchodzi).*

SCENA V.

Ulica w Medyolanie.

(Wchodzi Śpiech i Lanca).

Śpiech. Na uczciwość, Lanco, całem cię sercem witam w Medyolanie.

Lanca. Nie kłam, luby młodziku, gdyż mię całem sercem nie witasz. Zawsze mi się widzi, że póty człowiek nie stracony, póki nie wisi, ani też gdziekolwiek całem sercem powitany, póki pewna kwota nie brzęknie i szynkarka nie powie: witaj.

Śpiech. Ej, ty szalona pałko, nie bój się, zaraz z tobą pójdę pod wiechę, gdzie za jedną pięciogroszówkę znajdziesz tysiąc powitań. Lecz wprzód powiedz mi, jakże twój pan rozstał się z panną Julią?

Lanca. Zaprawdę, jak się wprzód zwarli na seryo, tak się potem w żarcie nader grzecznie rozstali.

Śpiech. Ale czy ona pójdzie za niego?

Lanca. Nie.

Śpiech. Czemu? To może on się z nią ożeni?

Lanca. I to nie.

Śpiech. Więc cóż, czy się rozpadli?

Lanca. Gdzie tam. Oboje caluteńcy, jak ryba.

Śpiech. Jakżeż przeto z nimi sprawa stoi?

Lanca. Oto tak: kiedy z nim dobrze stoi, to i z nią stoi dobrze.

Śpiech. Jakiż ty osieł, nic z ciebie dostać nie mogę, ani dostać do znaczenia twych konceptów.

Lanca. Jakiż ty bałwan, że nie możesz. Patrz, ta moja pałka zawsze dostać zdolna.

Śpiech. Czy w tem, co mówisz?

Lanca. I w tem także, co robię. Spojrz, jakkolwiek się na niej oprę, ona mi zawsze dostoi.

Śpiech. Widzę, widzę, równie jak i ty, dostojna.

Lanca. Wszystko to jedno, bo co mi dostać zdolne, gdy się opieram, to może i dostać do znaczenia w tem, co mówię.

Śpiech. Ale żart na stronę, czy będzie co z tego małżeństwa?

Lanca. Mego psa się spytaj. Jeśli ci powie tak, to będzie, jeśli powie nie, to będzie, jeśli machnie ogonem i nic nie powie, to także będzie.

Śpiech. Stąd więc wniosek, że bądź co bądź, a będzie.

Lanca. Takiej tajemnicy nigdy się ode mnie nie dowiesz, chyba przez przypowieść.

Śpiech. Rad jestem, że i tak się jej dowiem. Lecz, Lanco, co powiesz na to, że mój pan stał się wiernym poplecznikiem miłości.

Lanca. Jam go inszym nigdy nie znał.

Śpiech. Jak co?
Lanca. Jak wierutnym ulicznikiem, właśnie jak o nim powiadasz.
Śpiech. Czemu się przekręcasz, kapcanie.
Lanca. Przecież, dudku, nie o tobie, ale o twoim panu to mówię.
Śpiech. Powtarzam ci, że mój pan stał się zapalonym kochankiem.
Lanca. A cóż mi do tego? Nie dbam, choćby się i spalił w miłości. Jeśli chcesz pójść ze mną na wódkę, to dobrze. Jeśli nie, toś jest hebrajczykiem, żydem i niegodny zwać się chrześcijaninem.
Śpiech. A to czemu?
Lanca. Bo nie posiadasz nawet tyle chrześcijańskiej miłości, aby pójść z chrześcijaninem na ochrzczoną wódkę. Co, czy pójdziesz?
Śpiech. No, jestem już na twe usługi.

(Wychodzą).

SCENA VI.

Medyolan. Komnata w pałacu.

(Wchodzi Protej).

Protej. Złamię przysięgę, gdy Julię porzucę,
Złamię przysięgę, wielbiąc piękną Sylwię.
Strasznie ją złamię, krzywdząc przyjaciela.
Władza, co w pierwszą wiodła mię przysięgę,
Do tej potrójnej dopuszcza mię zdrady.
Jak przysięgałem na miłości rozkaz,
Tak na jej rozkaz dziś się odprzysięgam.
Więc, gdyś w tem grzeszna, luba kusicielko,
Nastręcz wymówkę skuszonemu słudze.
Wprzód czciłem gwiazdę, dziś słońce. Wszak wolno
Rozmyślnie zrywać nierozmyślne śluby?
Na nic i dowcip, gdy brak silnej woli,
Aby dowcipem złe na dobre zmienić.
Wstydź się, wstydź, płochy, zelżywy języku.
Zwać złem tę, której wszechwładztwu składałeś
Tak często przysiąg serdecznych tysiące.
Przestaję kochać, choć przestać nie mogę,
Lecz tam przestaję, gdziem kochać powinien.

Tracę mą Julię i Valentia tracę,
Ale inaczej straciłbym sam siebie;
A gdy ich stracę, przez tę stratę zyskam
Sylwię za Julię, siebie za Valentia.
Wszakżem sam sobie droższy niż przyjaciel,
Gdyż własna miłość najpierwsza ze wszystkich.
Ach, świadkiem niebo, co Sylwii wdzięk dało,
Iż przy niej Julia czarną Etyjopką.
Że Julia żyje, zapomnę przez pamięć,
Jako umarła już ma miłość ku niej.
Będę za wroga uważał Valentia
Walcząc o Sylwię, jak o droższy przedmiot.
Dziś jużbym nie mógł zostać wiernym sobie,
Gdybym nie użył zdrady przeciw niemu.
Wszak on tej nocy ma drabką ze sznura
Do boskiej Sylwii dostać się przez okno.
I jam w tym spisku, z nim, ja współzalotnik!
Otóż natychmiast dam wiedzieć jej ojcu
O ich tak skrycie zmówionej ucieczce.
On, zdjęty gniewem, wypędzi Valentia,
Bo swoją córkę Turiowi przeznacza.
Gdy tamten ujdzie, mdłe Turia zabiegi
Wnet zręczną sztuką skrzyżuję. Miłości!
Przyśpiesz mą sprawę, daj mi skrzydła rącze,
Jak dałaś dowcip, co te sidła plącze.

(Odchodzi).

SCENA VII.

Dom Julii w Weronie.

(Wchodzi Julia i Lucetta).

Julia. Poradź, Lucetto, pomóż, dziewczę lube,
Na wieczną miłość nawet cię zaklinam.
Wszak tyś tablicą, na której me wszystkie
Myśli spisane jawnie i wyryte.
Naucz mię, podaj sposób niezawodny,
Jak mam przedsięwziąć, bez ujmy w honorze,
Podróż za moim najdroższym Protejem.
Lucetta. Niestety, droga nużąca i długa.
Julia. Szczerze pobożny pielgrzym się nie znuży,
Gdy wątłym krokiem przemierza królestwa.

Tem mniej ta, której miłość skrzydła daje,
Gdy przytem przedmiot pogoni tak drogi
I takich boskich przymiotów, jak Protej.
Lucetta. Lepiej się wstrzymaj, wnet Protej powróci.
Julia. Wiesz, że wzrok jego pokarmem mej duszy.
Użal się głodu, który przecierpiałam,
Tak długo łaknąc drogiego pokarmu.
O, gdybyś znała drażliwość miłości,
Prędzej-byś ogień szła zapalać śniegiem,
Niż żar miłości zagaszać słowami.
Lucetta. Nie chcę ja gasić płomienia twych uczuć,
Lecz chcę zbyteczną wstrzymać ognia wściekłość,
By nie rozgorzał nad krańce rozumu.
Julia. Tem silniej płonie, im silniej tamujesz.
Potok, co bieży z uroczym szelestem,
Jeśli wstrzymany, szaleje bez miary;
Lecz kiedy w biegu nic mu nie przeszkadza,
Po tęczowanych słodko gra kamykach,
I każde ziółko w pielgrzymce dognane
Wdzięcznym fal swoich pocałunkiem chwyta.
A tak się wijąc, w igraszkach ochoczy,
Licznymi skręty, w dzikie morze kroczy.
Więc puść mię, błagam, nie wstrzymuj mię w biegu.
Będę cierpliwą, jak łagodny strumień,
Każdy krok ciężki będzie mi igraszką,
Aż mię ostatni połączy z kochankiem.
Tam, przy nim spocznę, jak po długich trudach
Błogosławiona dusza pośród raju.
Lucetta. Lecz w jakim chcesz-że wybrać się ubiorze?
Julia. Nie jak kobieta, bo zalotnych ludzi
I zajść swawolnych chciałabym uniknąć.
Luba Lucetto, wybierz mi strój taki,
Jaki skromnemu paziowi przystoi.
Lucetta. A zatem, pani, musisz obciąć włosy.
Julia. Nie. Ja w jedwabne zwinę je warkocze,
Sztucznie je kryjąc splotami ze wstążek.
Wszakże fantazya ujdzie młodzianowi
Nawet starszemu, niż jakim ja będę?
Lucetta. Jakim-że krojem mam ci spodnie zrobić?
Julia. To tak przystaje, jak: »Powiedz jegomość
Jakiej spódnicę chcesz mieć objętości?«
Zrób je, Lucetto, jak ci się podoba.
Lucetto. A więc ci trzeba zrobić je z fartuszkiem?

Julia. Wstydź się, Lucetto, krój to niestosowny.
Lucetta. Niewarte szpilki spodnie bez fartuszka,
Gdyż ten niezbędny do wpinania szpilek.
Julia. O, jak mię kochasz, wybierz mi, Lucetto,
Co znajdziesz składnem i najprzyzwoitszem.
Lecz powiedz, dziewczę, jak mię świat osądzi
Za przedsięwzięcie tak płochej podróży?
Nader się lękam, czy mię nie oczerni.
Lucetta. Jeśli tak myślisz, zostań lepiej w domu.
Julia. Nie, nie zostanę.
Lucetta. Więc się oszczerstw nie bój,
Idź, a gdy Protej twą podróż pochwali,
Skoro cię ujrzy, mniejsza, czy narazie
Kto ją tu zgani. Lecz wielce się trwożę,
Że i on wcale rad ci tam nie będzie.
Julia. Ze wszystkich trwóg mych najmniejsza to trwoga.
Tysiące przysiąg, ocean łez jego
I niezmierzonej miłości świadectwa,
Ręczą, że Protej przyjmie mnie z radością.
Lucetta. U zwodzicieli zwykłe to przybory.
Julia. Podli, co biorą je ku podłym celom!
Lecz Protej zrodzon pod wpływem gwiazd szczerszych.
W nim słowo ślubem, przysięga wyrocznią
Miłość prawością, myśli nieskalane,
Łzy — serca posły przeczyste, a serce
Tak zdrad dalekie, jak niebiosa ziemi.
Lucetta. Proś niebios, abyś takim go znalazła.
Julia. O, jak mię kochasz, nie czyń mu tej krzywdy.
Nie podejrzywaj tak jego stałości.
Wielbiąc go, stań się mej miłości godną.
Lecz teraz ze mną pójdź do mej komnaty,
By spisać wszystko, co mi wziąć należy,
I w pożądaną podróż mię opatrzyć.
Wszystko, co moje, twojej zdaję straży:
Sprzęty, majątek i mą dobrą sławę.
Za to mię tylko wypraw stąd najśpieszniej.
Pójdź, nic już nie mów, lecz zwiń się co żywo,
Gdyż mię ta zwłoka wielce niecierpliwi.

(Odchodzą).

AKT TRZECI.

SCENA I.

Pałac księcia w Medyolanie.

(Wchodzi Książę, Turio i Protej).

Książę. Proszę cię, Turio, zostaw nas na chwilę,
Gdyż coś tajnego mamy do narady.
(Turio wychodzi).
Mów więc, Proteju, czego chcesz odemnie?
Protej. To, co ci odkryć mam, łaskawy książę,
Prawem przyjaźni winienbym zataić;
Lecz kiedy wspomnę na twe hojne łaski
Tak niegodnemu, jak ja, użyczone,
Wdzięczność mię nagli, by ci to wyjawić,
Coby mi żaden skarb świata nie wydarł.
Wiedz, godny książę, że dzisiejszej nocy
Mój druh, Valentio, ma wykraść twą córkę.
Sam mi się zwierzył z uknutego spisku.
Wiem, żeś Turiowi dać ją postanowił,
Choć go twa luba córka nienawidzi.
Lecz gdyby ci ją skradziono w ten sposób,
Wieleby zmartwień zatruło twą starość.
Więc, z obowiązku, wolę przyjaciela
Skrzyżować w skrycie powziętym zamiarze,
Niż, tając spisek, zwalić na twą głowę
Ogrom utrapień. Tym trzeba zapobiedz,
Aby w zawczesny grób cię nie wtrąciły.
Książę. Dzięki, Proteju, za prawą troskliwość,
W zamian, do usług masz mię, póki żyję,
Te ich miłostki jam często spostrzegał,
Kiedy mniemali, że spałem głęboko.
I jużem nieraz zamyślał Valentia
Z jej towarzystwa i dworu wykluczyć.
Lecz by nie zgrzeszyć mylnem podejrzeniem
I nie ohydzić niewinnie człowieka
(Porywczość, jakiej jam się chronił zawsze),
Wciąż go uprzejmym przyjmowałem wzrokiem,
By snadniej odkryć, co mi tu objawiasz.
Jaka zaś moja w tem bojaźń, posłuchaj:
Świadom, jak łacno zwieść młodość niebaczną,

Co noc zamykam Sylwię w wyższej wieży,
Od której zawsze klucz chowam przy sobie,
Przeto nikt stamtąd wykraść jej nie zdoła.
Protej. I na to, książę, wynaleźli sposób.
On ma się dostać w okno jej komnaty,
By ją sprowadzić po drabce ze sznura.
W tej chwili właśnie poszedł po tę drabkę,
I tędy będzie wracał z nią niebawem.
Tu więc, gdy zechcesz, będziesz mógł go schwytać.
Lecz, dobry panie, zrób to tak przebiegle,
By mojej zdrady nikt się nie domyślił,
Bo nie nienawiść ku przyjacielowi,
Lecz mi ma miłość ku tobie kazała
Odkryć ten spisek.
Książę. Na mą cześć, on nigdy
Wiedzieć nie będzie, żeś mi dał wskazówkę.
Protej. Żegnam cię, książę, Valentio nadchodzi.
(Protej oddala się).
(Wchodzi Valentio).
Książę. Gdzież to, Valentio, gdzie tak bieżysz śpiesznie?
Valentio. Wybacz mi, książę, czeka mię posłaniec,
Co ma me listy zabrać do przyjaciół,
Więc tak mi śpieszno, by mu je doręczyć.
Książę. Czy bardzo ważne?
Valentio. Ich treścią jeno, żem jest w dobrem zdrowiu,
Szczęsny z pobytu na twym świetnym dworze.
Książę. Nic więc nagłego. Zostań ze mną chwilę.
Chciałbym o sprawach, co mię blizko tyczą,
Pomówić z tobą, lecz sekret zachowaj.
Pewnie wiesz o tem, żem pragnął połączyć
Z mą córką mego przyjaciela Turio.
Valentio. Wiem dobrze, książę. Zaiste bogaty,
Zaszczytny związek. Młodzian pełen przytem
Cnót, zasług, zalet i przymiotów godnych
Takiej małżonki, jak twa piękna córka.
Czyż jej nie możesz nakłonić ku niemu?
Książę. Nie mogę. Dzika, posępna, przekorna,
Dumna, uparta, krnąbrna, samowolna,
Ni w niej miłości, jak w dziecku serdecznem,
Ni w niej bojaźni jak w uległem ojcu.
Mamże ci wyznać? Ta Sylwii wyniosłość,
Gdym przejrzał, miłość mą odjęła od niej.
I jakom tuszył, że życia ostatek

Spędzę na łonie jej pieszczot dziecięcych,
Tak teraz pojąć żonę postanawiam,
A córkę wygnać; niech kto chce ją weźmie,
I niech uroda za posag jej starczy,
Gdyż ona ni mnie, ni mych dóbr nie ceni.
Valentio. I cóż w tej sprawie książę żądasz po mnie?
Książę. Jest w Medyolanie dziewczę, które kocham,
Cóż począć, kiedy wzdradliwe, wybredne
I całą starca wymowę ma za nic.
Więc chciałbym teraz wziąć ciebie za mistrza,
Bom już oddawna zapomniał umizgów,
Przytem dziś czasu ukształcenie inne.
Podaj mi sposób, w jaki mam się sprawić,
By zwrócić na się słoneczne jej oko.
Valentio. Skłoń ją darami, jeśli słów nie ceni,
Gdyż niemy klejnot prędzej swą niemową
Wzruszy kobietę, niż przelotne słowo.
Książę. Słałem już dary, ale nimi gardzi.
Valentio. Znak to u kobiet, że pragną tem bardziej.
Poślij jej inne. Nie dbaj, że się wzdraga.
Żywsza tam miłość, gdzie z razu zniewaga.
Jeśli się zmarszczy, to nie ze złej chęci,
Lecz że cię w miłość gwałtowniejszą nęci.
Choć wpada w gniewy, nie uważaj na nie,
Dziewczę szaleje, gdy samo zostanie.
Cokolwiek rzeknie, w jednym trwaj sposobie,
Gdyż »Daj mi pokój« nie znaczy »Idź sobie«.
Schlebiaj, chwal, wynoś, wielb jej wdzięki, zgoła,
Choć twarz jej czarna, mów, że twarz anioła.
Nie wart mężczyzną zwać się, kto nie umie
Zdobyć kobiety, schlebiając jej dumie.
Książę. Lecz tę, o której tu mówię, rodzina
Jednemu z zacnych młodzieńców przyrzekła.
I tak surowo strzeże ją przed ludźmi,
Że nikt w dzień do niej przystępu nie znajdzie.
Valentio. Więc przystęp do niej trzeba znaleźć w nocy.
Książę. Lecz drzwi zamknięte, a klucz w dobrej pieczy,
Tak że i w nocy nikt do niej nie dojdzie.
Valentio. To fraszka — wszakże można wejść przez okno.
Książę. Tak jej komnata wysoko nad ziemią,
A mur tak stromy, że, nie dając życia
Na szwank widoczny, nikt się nań nie wdrapie.
Valentio. Drabką misternie ze sznura splecioną,

Z dwoma zgiętymi hakami do rzutu,
Łacno i wieżę drugiej Hero zdobyć,
Jeśli odwagi Leandrowi nie brak.
Książę. A więc mi poradź, jako dzielny młodzian,
Gdzieby to można dostać takiej drabki?
Valentio. Powiedz mi naprzód, kiedy chcesz jej użyć?
Książę. Dzisiejszej nocy, gdyż miłość, jak dziecię,
Drży do wszystkiego, co się jej nadarzy.
Valentio. Na siódmą mogę drabki się wystarać.
Książę. Lecz zważ, sam jeden chcę podjąć wyprawę,
Więc jakżeż drabkę zanieść tam najskładniej?
Valentio. Będzie tak lekka, panie, że ją zdołasz
Zanieść pod płaszczem jakiejkolwiek miary.
Książę. Płaszcz tej długości, co twój, czyż się przyda?
Valentio. Czemu nie, książę.
Książę. Więc mi płaszcz twój pokaż.
Tej samej miary muszę inny dostać.
Valentio. Płaszcz jakikolwiek przyda się ku temu.
Książę. Nie wiem, jak w płaszczu wydawać się będę?
Więc proszę, pozwól wprzód mi swój przymierzyć.
Cóż to za liścik? Do kogo? »Do Sylwii«?
A tu? Tu przyrząd wraz do mej wyprawy.
Na ten raz pieczęć ośmielę się złamać.
(Książę czyta).
»Co noc się myśli moje ku Sylwii unoszą.
O, czemuż ja, co skrzydła daję im w tę drogę,
Tak cicho, lekko wzlatać, by gościć z rozkoszą,
Gdzie one próżno goszczą, ja, ich pan, nie mogę?
W twoje przeczyste łono tulą się me posły,
A ja król, król ich, skoro wzlecieć im pozwolę,
Klnę własne łaski, które w tyle łask je wzniosły,
Bo jakżeż radbym posiąść szczęsną sług mych dolę.
Klnę siebie, że im dając zbyt swobodne wodze,
Wpuszczam w gród, gdzie sam pragnę stanąć na za-
[łodze«.
A tu co dalej?
»Sylwio, dziś cię oswobodzę!«
Ślicznie — i oto już drabka do dzieła.
Co? — Faetonie — boś ty syn Meropsa —
Co? Czy kierować chcesz niebios rydwanem,
By świat zapalić w zuchwałem szaleństwie?
Sięgasz po gwiazdy, że świecą nad tobą?
Precz, podły wtręcie, zbyt śmiały służalcze —

Uśmiechy twymi łaś się równym sobie!
Moja ci raczej względność, niż twa wartość
Daje przywilej, byś z życiem stąd uszedł.
Wdzięcznym bądź za to więcej, niż za wszystkie,
Wszystkie — zbyt liczne — łaski, com zlał na cię.
Lecz jeśli będziesz ociągał się dłużej
W mem państwie, niźli czasu na to trzeba,
By mój dwór w rączym pośpiechu opuścić,
Gniew mój, przez Boga! przekroczy o wiele
Mą dawną miłość ku córce i tobie.
Precz! słuchać nie chcę twych próżnych wymówek.
Wraz stąd uciekaj, gdy cenisz twe życie.
(Książę odchodzi).

Valentio. Ach! śmierć, śmierć raczej, niż życie w męczar-[niach!
Śmierć jest wygnaniem od siebie samego;
A Sylwia mną jest, więc wygnany od niej,
Tracę sam siebie. Zabójcze wygnanie!
Jakiż blask blaskiem, gdy Sylwii nie widzę,
Rozkosz rozkoszą, gdy jej niema przy mnie?
Chyba obecną sobie wystawiając,
Będę żył cieniem jej boskich powabów.
Jeśli przy Sylwii nie będę z wieczora,
Już śpiew słowika zda mi się bez dźwięku.
Jeśli w dzień Sylwii mojej nie obaczę,
Dla moich oczu już i dnia nie będzie.
Ona mem życiem; i mój byt się kończy,
Gdy czarujący jej wpływ zaprzestaje
Karmić mię, tulić, oświecać, ożywiać.
Nie ujdę śmierci, uchodząc przed srogim
Księcia wyrokiem. Umrę, gdy zostanę,
Lecz stąd uchodząc, uciekam od życia.
(Wchodzi Protej i Lanca).

Protej. Goń, goń, goń, chłopcze, wynajdź mi go zaraz.
Lanca. Oho! oho!
Protej. Cóżeś tam spostrzegł?
Lanca. Właśnie rodaka, którego gonimy, każdy bowiem włosek na jego głowie jest włoskiem.
Protej. Czy to Valentio?
Valentio. Nie.
Protej. Któż więc, czy duch jego?
Valentio. I to nie.
Protej. Cóż więc?

Valentio. Nic.
Lanca. Czyż nic może gadać? Panie, mamże uderzyć?
Protej. W kogo chcesz uderzyć?
Lanca. W nic.
Protej. Nie waż się, ty chamie!
Lanca. Cóż to szkodzi w nic uderzyć? Pozwól, panie.
Protej. Mówię, daj pokój. Słówko, mój Valentio.
Valentio. Dziś uszu nie mam i dla dobrych nowin,
Gdyż złych tak wiele już je ogarnęło.
Protej. Więc me nowiny pokryję milczeniem —
Złe bowiem, smutne i przykro dźwięczące.
Valentio. Może umarła Sylwia?
Protej. Nie, Valentio.
Valentio. Prawda. Już w Sylwii raju nie Valentio.
Czyż się wyrzekła mię już.
Protej. Nie, Valentio.
Valentio. Gdy się wyrzekła, jużem nie Valentio.
Jakież twe wieści?
Lanca. Książę obwieścił, żeś pan wyginany.
Protej. Żeś ty wygnany od Sylwii, ode mnie,
Co cię tak kocham. Oto wieści moje.
Valentio. Dość tem nieszczęściem już się nakarmiłem.
Z nadmiaru mógłby powstać przesyt we mnie.
Lecz czyż wie Sylwia, że jestem wygnany?
Protej. Wie, i w ofierze, by wyrok przebłagać,
(Gdyż nieodzowny — w pełnej stoi mocy),
Wylała morze roztopionych pereł,
Łzami przezwanych. Na klęczkach, w pokorze,
Zrosiła niemi srogie ojca stopy,
Tak w porę białe załamując ręce,
Jakby tam właśnie pobladły z boleści.
Lecz ni wzniesione ręce jej przezrocze,
Zgięte kolana, westchnienia żałosne,
Głębokie jęki, ni łzy srebrnopłynne,
Zdołały wzruszyć nieczułego ojca.
Umrze Valentio, jeśli da się schwytać.
Przytem jej prośby tak go rozjątrzyły,
Gdy o twój powrót błagała pokornie,
Że do ścisłego więzienia ją wtrącił,
Gorzko jej grożąc, że zeń już nie wyjdzie.
Valentio. Dość, chyba słowo następne, co rzekniesz,
Ma moc zjadliwą, by odjąć mi życie.

O! wtedy, błagam, zagrzmij niem w me ucho,
Jak requiem dla mej boleści bez granic.
Protej. Przestań narzekać, na co niemasz rady,
Lecz szukaj rady w tem, na co narzekasz.
Wszelkiego dobra czas ojciec i piastun.
Gdybyś tu został, nie ujrzysz twej lubej,
A zwłoka może pozbawić cię życia.
Pielgrzymim kijem kochanków: nadzieja.
Z nią idź, nią zwalczysz myśli rozpaczliwe.
Daleki — możesz gościć tu listami.
Te składać będę, jeśli mi je zwierzysz,
Na mleczno białem łonie twej kochanki.
Teraz nam czasu brak na skargi same,
Pójdź, przeprowadzę cię przez miasta bramę.
Nim się rozstaniem, rozbierzem obszernie
Wszystko, co spraw twych miłosnych się tyczy.
Jak Sylwię kochasz, pójdź, i choćbyś wcale
Nie dbał o siebie, uchodź przed nieszczęściem.
Valentio. Każ memu chłopcu, Lanco, gdy go ujrzysz,
Pośpieszyć za mną do północnej bramy.
Protej. Ruszaj po niego, Lanco. Pójdź, Valentio.
Valentio. O droga Sylwio! Nieszczęsny Valentio!

(Valentio i Protej odchodzą).

Lanca. Żem głupiec, to prawda, a jednak mi nie brak rozumu, by poznać, że mój pan trochę hultaj. Jeśli hultaj, wszystko to jedno, czy trochę, czy cały. Jeszcze się taki człowiek nie urodził, coby wiedział, że i ja się kocham, a przecież kocham się na zabój. Czwórka koni nie wyciągnęłaby tego sekretu ze mnie, ani też tego, kto jest tym ktosiem, w kim się kocham. A jednak tym ktosiem jest kobieta. Lecz jaka kobieta, tego sam nie wiem. A jednak to dziewczyna mleczarka. A jednak nie dziewczyna, gdyż już kumoszki na chrzcinach miewała. Jednak dziewczyna, bo jest dziewką u swego pana i służy mu za najem. Więcej ona posiada przymiotów, niż jaka taksica, co już wiele na prosto-nożną chrześcijankę. *(Wyjmuje papier).* Oto kota-lok jej zdolności. Imprimis: »może dźwigać i przynieść«. Wszak i koń więcej nie zdoła. O, nie, koń tylko dźwiga, ale przynieść niczego nie potrafi, więc ona lepsza od kobyły. Item: »umie doić krowy«. Zważ dobrze, co to za wyborna cnota w dziewce z czystemi rękoma.

(Wchodzi Śpiech).

Śpiech. Jak się masz, sinior Lanco, jakie wieści u waszmości?
Lanca. Wasz nie na moście, ale już na morzu.
Śpiech. Jak widzę, nie pozbyłeś się dawnej przywary, zawsze słowa przekręcasz. Pytam, jakie wieści w twoim papierze?
Lanca. Najczarniejsze ze wszystkich, jakieś kiedykolwiek słyszał.
Śpiech. Jakżeż czarne, człowieku?
Lanca. Czarne jak atrament.
Śpiech. Dajże mi je przeczytać.
Lanca. Idź sobie, ośla głowo, wszak ty czytać nie umiesz.
Śpiech. Kłamiesz, bo umiem.
Lanca. Poczkaj, zaraz cię wypróbuję. Powiedz mi: kto cię pouczył?
Śpiech. Kto mię począł? Jużci syn mego dziadka.
Lanca. Nieprawda, głupi nygusie, bo córka twej babki. A więc się okazało, że czytać nie umiesz.
Śpiech. Ty mię, dudku, wypróbuj na twym papierze.
Lanca. Masz, i niech ci Święty Mikołaj szczęści.
Śpiech. Imprimis: »Umie doić krowy«.
Lanca. Bez wątpienia, tęgo doić umie.
Śpiech. Item: »Warzy dobre piwo«.
Lanca. Stąd przysłowie: Jakiegoś sobie piwa nawarzył, takie wypij.
Śpiech. Item: »Sporo szyje«.
Lanca. To jakbyś powiedział: sporą ma szyję.
Śpiech. Item: »Umie podrabiać pięty w pończochach«.
Lanca. Przewyborna rzecz dla wiercipięty. Nie będzie potrzebował nadrabiać miną koło niej, kiedy ona zdoła mu pięty podrabiać.
Śpiech. Item: »Umie prać i chędożyć«.
Lanca. Szczególna cnota, gdyż wtedy nie będzie potrzeba ani prać jej, ani chędożyć.
Śpiech. »Umie prząść na kołowrocie«.
Lanca. Byle tylko z kołowrotu nie umarła, sama sobie wyprzędzie na życie.
Śpiech. Item: »Posiada wiele cnót bezimiennych«.
Lanca. Jeśli dzieci bezimiennych, to rzecz inna, bo te, nie znając swoich ojców, są bezimiennemi niecnotami.
Śpiech. Więc teraz idą jej niecnoty.
Lanca. Jej cnotom na pięty następując.

Śpiech. Item: »Nie trzeba jej całować, póki na czczo, a to z przyczyny jej oddechu«.
Lanca. Mniejsza o to, tę wadę można naprawić śniadaniem. Czytaj dalej.
Śpiech. Item: »Słodką ma buzię«.
Lanca. To nagradza za kwaśny oddech.
Śpiech. Item: »Śpiąc, gada przez sen«.
Lanca. I to ujdzie, byle tylko nie spała gadając.
Śpiech. Item: »Powolną jest w mowie«.
Lanca. Jakiż to łotr, co śmiał to położyć między przywary. Powolność w mowie jest jedyną cnotą kobiety. Proszę, wymaż to stąd, a umieść powyżej, jako główną cnotę.
Śpiech. Item: »Próżną jest«.
Lanca. Także wymaż, wszakże to spadek po Ewie i odjętym być jej nie może.
Śpiech. Item: »Niema zębów«.
Lanca. Tem lepiej, bo ja kromkę lubię.
Śpiech. Item: »Klnie jak jędza«.
Lanca. Wtedy to najlepsze, że nie ma zębów, by kąsać.
Śpiech. »Często trunek przechwala«.
Lanca. Jeżeli trunek dobry, powinna go chwalić. Jeżeli ona nie będzie chwalić, to ja będę, bo dobre rzeczy chwalić należy.
Śpiech. Item: »Zbyt jest hojną«.
Lanca. W mowie nie, gdyż tam napisano, że w niej za powolna. Workiem nie zdoła, bo ja go dobrze chować będę. A w innym jeszcze względzie, mogłoby być, ale temu nie poradzę. Czytaj dalej.
Śpiech. Item: »Ma więcej włosów niż rozumu, więcej wad niż włosów, a więcej pieniędzy niż wad«.
Lanca. Zatrzymaj się tu. Muszę ją mieć. Dwa czy trzy razy była ona moją i nie moją w tym ostatnim paragrafie. Powtórz go raz jeszcze.
Śpiech. Item: »Ma więcej włosów niż rozumu«.
Lanca. Więcej włosów niż rozumu. Być to może. Zaraz tego dowiodę. Solniczka obejmuje sól, a więc jest większą od soli. Włosy, które rozum pokrywają, znaczą więcej niż rozum, gdyż w większem kryje się mniejsze. Cóż dalej?
Śpiech. »I więcej wad niż włosów«.
Lanca. To rzecz przerażająca. O, gdyby tego tu nie było!
Śpiech. »I więcej pieniędzy niż wad«.

Lanca. Dość już, jedno to słówko wszystkie wady czyni miłemi. Więc ją sobie wezmę, a jeśli z tego wyniknie małżeństwo, gdyż nic na świecie nie jest niepodobnem...
Śpiech. Cóż wtedy?
Lanca. Wtedy ci powiem, że twój pan czeka na ciebie u północnej bramy.
Śpiech. Na mnie?
Lanca. Na głupca, jakim jesteś. Jeśli kiedy czekał na kogo innego, to niezawodnie na mądrzejszego od ciebie człowieka.
Śpiech. Mamże iść do niego?
Lanca. Nie iść, ale biegnąć, boś tak długo tu mitrężył, że tylko biegnąc co tchu, zdołasz się sprawić.
Śpiech. Czemużeś mi tego prędzej nie powiedział? Niech cię tam z twymi miłosnymi listami!

(Odchodzi).

Lanca. Dostanie teraz basy za to, że mój list czytał. Gamoń bez wychowania, co w cudze sekrety wgląda! Pójdę za nim, aby się nacieszyć cięgami, jakie ten chłopiec otrzyma.

(Wychodzi).

SCENA II.

Komnata w pałacu książęcym.

(Wchodzi Książę i Turio).

Książę. Nie trwoż się, Turio, Sylwia cię pokocha
Teraz, gdy z ócz jej Valentio wygnany.
Turio. Odkąd wygnany, ona mię unika
Z coraz dotkliwszą wzgardą i szyderstwem,
Tak że rozpaczam, bym ją posiadł kiedy.
Książę. Słaby to wycisk miłości, jak postać
Wykuta w lodzie. Dość godziny ciepła,
By kształt straciła i w wodę stajała.
Wnet czas zamarzłe stopi Sylwii myśli
I zatrze pamięć o niecnym Valentiu.

(Wchodzi Protej).

Cóż, czy, Proteju, wedle mych rozkazów,
Już się twój rodak oddalił?
Protej. Już, książę.
Książę. Strasznie mą córkę martwi to rozstanie.

Protej. Troskę tę, książę, wkrótce czas umorzy.
Książę. Tak i ja myślę. Turio temu przeczy.
Dobry sąd, który o tobie powziąłem
(Boś dał, Proteju, dowody zacności),
Do bliższej z tobą nagli mię narady.
Protej. Skoro się, książę, przeniewierzę tobie,
Niech cię oglądać, niech i żyć przestanę.
Książę. Wiesz, jakbym chętnie pragnął uskutecznić
Małżeństwo między mą córką a Turiem.
Protej. Wiem, mości książę.
Książę. I mniemam, żeś świadom,
Jak wręcz przeciwną ona jest mej woli.
Protej. Była nią, póki gościł tu Valentio.
Książę. Nie, wciąż się krnąbrnie upiera przy swojem.
Cóż zrobić, iżby Valentia me dziewczę
Mogło zapomnieć, a Turia pokochać?
Protej. Najlepszy sposób oczernić Valentia,
Zadać mu zdradę, tchórzostwo, ród nizki,
Trzy wady wielce kobietom obmierzłe.
Książę. Gotowa mniemać, że to wymysł złości.
Protej. Gotowa, gdyby jego wróg to mówił.
Więc niech to wskaże dowodnie ktoś taki,
Co w jej mniemaniu jest mu przyjacielem.
Książę. Więc ty się musisz podjąć tej obmowy.
Protej. Podjąć się tego nie mógłbym bez wstrętu.
Zbyt to niegodny urząd dla szlachcica,
Zwłaszcza gdy własny przyjaciel ofiarą.
Książę. Gdzie dobrem słowem nie zdołasz mu pomódz,
Tam mu twa potwarz nigdy nie zaszkodzi.
Przynieść ci ujmy ten urząd nie może,
Gdyż cię przyjaciel prosi, byś go przyjął.
Protej. Przemogłeś, panie. Jeśli tylko trzeba,
Bym jej nagadał na jego niekorzyść,
Niedługo potrwa jej miłość ku niemu.
Lecz gdy jej miłość odsnuję z Valentia,
Nie idzie zatem, że Turia pokocha.
Turio. Więc odwijając od niego jej miłość,
By tej nie splątać, nie zmarnować na nic,
Staraj się przewić ją na moją cewkę.
Łacno to zdziałasz, wynosząc mię tyle,
O ile wartość Valentia poniżysz.
Książę. Rzecz tę, Proteju, śmiało ci zwierzamy,
Zwłaszcza, że dobrze wiemy od Valentia,

Żeś jest miłości stałym zwolennikiem,
Niezdolnym złamać nagle twoją wiarę
I zmienić duszę. Na tej to rękojmi
Dam ci tam przystęp, gdzie z Sylwią obszernie
Będziesz mógł radzić. Choć zła, gniewna, smutna,
Przyjmie cię chętnie przez wzgląd na Valentia,
Tam twą namową zdołasz ją nakłonić
W miłość dla Turia, w wzgardę dla Valentia.
Protej. O ile zdołam, nie omieszkam spełnić.
Ale ty, Turio, nie dość ostro działasz.
Zastaw lep na nią, schwyć serce ponętą
Rzewnych sonetów, których składne rymy
Niech będą pełne najgorętszych przysiąg.
Książę. Wielka poezyi nieborodnej władza!
Protej. Śpiewaj, że składasz na ołtarz jej wdzięków
Twe łzy, westchnienia i serce w ofierze.
Pisz, póki starczy atrament, gdy wyschnie,
Rozwiedź go łzami. Objaw w tkliwym wierszu
Dzielność twych uczuć. Drgały wieszcze struny
Mężnego serca na Orfeja lutni,
Której dźwięk złoty zmiękczył stal i głazy,
Przyswajał rysie, kazał lewiatanom
Opuszczać głębie i pląsać na piaskach!
Po tych posępnych i rzewnych elegiach
Sprowadź wśród nocy dobraną orkiestrę
Pod okno lubej. Zgódź muzykę z treścią
Twych tęsknych trenów. Głucha nocy cisza
Podniesie urok słodkich skarg a smętnych.
Inaczej zgoła nie zyskasz jej serca.
Książę. Widać z twych nauk, żeś świadom, co miłość.
Turio. Spełnię twą radę wraz dzisiejszej nocy,
A więc, mój wodzu, najmilszy Proteju,
Pójdźmy niebawem do miasta, by wybrać
Jak najbieglejszych w muzyce artystów.
Mam już i sonet, który mi posłuży,
By dać początek twej wybornej radzie.
Książę. Przeto, panowie, do dzieła!
Protej. Wybaczysz, książę, jeśli po wieczerzy
Zaraz pójdziemy wykonać nasz zamiar.
Książę. Idźcie natychmiast. Już ja wam wybaczę.
(Wychodzą).

AKT CZWARTY.

SCENA I.

Las na drodze do Mantui.

(Wchodzi kilku bandytów).

Pierwszy bandyta. Hej! Baczność, bracia! Podróżny się [zbliża.
Drugi bandyta. Choćby dziesięciu, wręcz uderzcie na nich.
(Wchodzi Valentio i Śpiech).
Trzeci bandyta. Stój! Oddaj wszystko, złóż, co masz przy [sobie.
Lub cię zmusimy siąść, by cię obszukać.
Śpiech. Już po nas, panie. To są owe łotry,
Których się wszyscy podróżni tak boją.
Valentio. O, przyjaciele!...
Pierwszy bandyta. Nie, my wrogi twoje.
Drugi bandyta. Wstrzymaj się nieco. Wprzód go wysłu- [chajmy.
Trzeci bandyta. Gdyż, na mą brodę, przyzwoity człowiek.
Valentio. Wiedzcież, że mało mam do postradania.
Jestem człowiekiem, znękanym niedolą,
Mojem bogactwem ta odzież uboga.
Jeśli ją z mego ciała zewleczecie,
Weźmiecie cały mój skarb i chudobę.
Drugi bandyta. Dokąd dążysz?
Valentio. Do Werony.
Pierwszy bandyta. Skąd przybywasz?
Valentio. Z Medyolanu.
Trzeci bandyta. Długoś tam bawił?
Valentio. Szesnaście miesięcy,
I mógłbym dłużej był zostać, lecz w drogę
Nagle mi zaszła przekorna fortuna.
Pierwszy bandyta. Co, czyś wygnany?
Valentio. Wygnany!
Drugi bandyta. A za co?
Valentio. Ciężko to wyznać. Zabiłem człowieka,
Zgon jego dotąd wielce opłakuję.
Lecz padł z mej ręki w szlachetnem spotkaniu,
Nie podłą zdradą lub niecnem podejściem.

Pierwszy bandyta. Nie martw się, jeśli zginął w taki sposób.
Lecz czyś wygnany za tak drobną winę?
Valentio. Za nią, i wyrok zdał mi się łagodnym.
Pierwszy bandyta. Umiesz języki?
Valentio. Zysk ten odniosłem z podróży za młodu,
Inaczej byłbym często w złej przygodzie.
Trzeci bandyta. Na łysą czaszkę opasłego mnicha,
Co z Robinhudem włóczył się, przysięgam,
Że on wart zostać królem naszej szajki.
Pierwszy bandyta. Wart, więc słuchajcie.
Śpiech. Panie, przystań do nich.
To jakiś zacny gatunek rabusiów.
Valentio. Cicho! ty głupcze!
Drugi bandyta. Najpierw nam powiedz! masz-że co przed [sobą?
Valentio. Nic, prócz nadziei w trafunkach fortuny.
Trzeci bandyta. I z nas, wiedz o tem, są szlachtą nie- [którzy,
Dzikimi szały bezrządnej młodości
Wyparci z koła poważanych ludzi.
Jam oto został wygnany z Werony,
Żem uknuł spisek, by wykraść dziewicę,
Dziedziczkę blizko z księciem spokrewnioną.
Drugi bandyta. A ja z Mantui, za to, że w zapędzie
Przeszyłem serce pewnego młodziana.
Pierwszy bandyta. I ja za również błahe wykroczenia.
Ale do rzeczy. Tak szczerze ci nasze
Wyznajem winy, raz by wytłómaczyć
Nasz grzeszny żywot, powtóre, że widzim,
Jak dzielna postać zdobi cię, a wreszcie,
Że znasz języki i żeś pełen zalet,
Jakich potrzeba naszemu rzemiosłu.
Drugi bandyta. Właśnie, że jesteś, jak i my, wygnańcem,
Więc przedewszystkiem pytamy się ciebie:
Chciałżebyś zostać naszym jenerałem
I, robiąc cnotę z potrzeby, żyć z nami
W tej dzikiej puszczy?
Trzeci bandyta. Cóż powiesz na to? Chcesz-że przystać [do nas?
Zgódź się i zostań dowódcą nam wszystkim.
My ci hołdować, słuchać cię będziemy,
Kochać, jak wodza i króla naszego.

Pierwszy bandyta. Lecz umrzesz, jeśli naszym hołdem [wzgardzisz.
Drugi bandyta. Umrzesz, byś z naszej nie chełpił się [prośby.
Valentio. Więc ją przyjmuję i żyć będę z wami,
Byleście nigdy krzywd nie wyrządzali
Słabym niewiastom i biednym wędrowcom.
Trzeci bandyta. Nie, my się brzydzim tak podłymi czyny.
Pójdź, wraz do naszej zawiedziem cię rzeszy
I wszystkie nasze bogactwa ci wskażem.
One, wraz z nami, są na twe rozkazy.
(Wychodzą).

SCENA II.

Medyolan. Plac otwarty przed oknami Sylwii.

(Wchodzi Protej).

Protej. Wprzód Valentiowi jam się przeniewierzył,
A teraz Turia również krzywdzić muszę,
Gdyż pod pozorem, że za nim przemówię,
Znalazłszy przystęp, własną wiodę miłość.
Lecz piękna Sylwia zbyt prawa, zbyt święta,
Bym ją lichymi mógł przekupić dary.
Kiedy niezłomną przysięgam jej wierność,
Rzuca mi w oczy, żem zdradził Valentia.
Kiedy jej wdziękom korne składam hołdy,
Każe mi pomnieć, jakiem wiarołomstwem
Stargałem miłość, Julii ślubowaną.
Lecz mimo wszystkich gwałtownych jej szyderstw,
A i najmniejsze grobem jest nadziei,
W miarę jej wzgardy ma miłość się wzmaga
I jak szczeniątko wciąż łasi się do niej.
Otóż i Turio. Idźmyż pod jej okno
Zbudzić jej ucho muzyką wieczorną.
(Wchodzi Turio i muzykanci).
Turio. Jużeś, Proteju, wczołgał się przed nami?
Protej. Wiesz, miły Turio, że miłość w zabiegach
Wczołgać się musi tam, gdzie wejść nie może.
Turio. Lecz tuszę sobie, że nie tu twa miłość.
Protej. Tu, gdyż inaczej byłbym stąd daleko.
Turio. Czyż Sylwię kochasz?

Protej. Sylwię, lecz dla ciebie.
Turio. Więc dzięki tobie. Teraz instrumenty
Nastrójmy. Rzeźko do dzieła za chwilę!
(Na uboczu ukazuje się gospodarz z Julią, przebraną po męsku).
Gospodarz. Cóż to, mój młody gościu, zda mi się, żeś alkoholiczny. Czemu? powiedz proszę.
Julia. Jużci temu, mój gospodarzu, że wesołym być nie mogę.
Gospodarz. No, musisz nam być wesołym. Zaprowadzę cię, gdzie usłyszysz muzykę i ujrzysz młodziana, o którego się wypytujesz.
Julia. Lecz czyż głos jego usłyszę.
Gospodarz. Usłyszysz niezawodnie.
Julia. To właśnie muzyką mi będzie.
(Słychać muzykę).
Gospodarz. Słuchaj, słuchaj.
Julia. Jestże on między niemi?
Gospodarz. Jest, ale cicho, słuchajmy.

ŚPIEW.

Czem jest Sylwia? W czem jej siła,
Że jej sławą brzmi świat cały?
Dobra, piękna, mądra, miła.
Nieba jej te wdzięki dały,
By wielbioną wszędzie była.
A jak piękna, tak i tkliwa,
Gdyż uroda siostrą cnoty.
Miłość w oczy jej przybywa,
By uleczyć się z ślepoty.
Uleczona, w nich spoczywa.
Więc w niej sławny wzór niewieści.
Sylwia wszystko ćmi swą chwałą.
Mdły świat w sobie nic nie mieści,
Coby z nią się równać śmiało.
Wijmy wieńce ku jej cześci!

Gospodarz. Cóż to? Smutniejszyś teraz, niż wprzód byłeś?
Co ci jest? Czyż ci muzyka nie sprzyja?
Julia. Mylisz się, to muzykant mi nie sprzyja.
Gospodarz. A to czemu, mój piękny młodzieniaszku?
Julia. Bo gra fałszywie, ojcze.
Gospodarz. Jak to? czy gra fałszywie na strunach?

Julia. Owszem, a jednak tak fałszuje, że targa mego serca struny.
Gospodarz. Snać czułe masz ucho.
Julia. O! chciałbym być głuchym, gdyż czułe ucho tłumi serce moje.
Gospodarz. Widzę, że nie lubisz muzyki?
Julia. Wcale nie, kiedy tak rozdziera.
Gospodarz. Słuchaj, jaka luba w melodyi zmiana.
Julia. Właśnie to ta zmiana mię razi.
Gospodarz. Chciałżebyś, aby zawsze jedno grali?
Julia. Tak, jeden jedno zawsze grać powinien.
Lecz czyliż Protej, o którym mówimy,
Często odwiedza dostojną tę panią?
Gospodarz. Powtórzę ci, co mi Lanca, jego sługa, powïedział: kocha ją nad wszelką miarę.
Julia. Gdzież jest Lanca?
Gospodarz. Po swego psa poszedł, bo mu pan kazał zanieść go jutro w podarku tej oto kochance.
Julia. Cicho! Usuńmy się na bok! Towarzystwo się rozchodzi.
Protej. Nie bój się, Turio, przemówię tak zręcznie,
Że powiesz o mnie: To mistrz w przebiegłości.
Turio. Gdzież się spotkamy?
Protej. Przy źródle świętego Grzegorza.
Turio. Bądź zdrów.

(Wychodzi Turio i muzykanci).
(Sylwia ukazuje się w oknie u góry).

Protej. Mej pięknej pani życzę dobry wieczór.
Sylwia. Za tę muzykę dzięki wam, panowie.
Któż to się ozwał?
Protej. Człowiek, którego mogłabyś po głosie
Wnet poznać, gdybyś serce jego znała.
Sylwia. Protej, jak mniemam.
Protej. Tak, miła pani, jam Protej, twój sługa.
Sylwia. Jakaż twa wola?
Protej. By ująć twą wolę.
Sylwia. Zaraz ją ujmiesz, gdyż ma wola taka,
Żebyś do domu co tchu spać pośpieszył.
Chytry, fałszywy, wiarołomny zdrajco!
Czyż mię tak płytką, bezrozumną sądzisz,
Iżbym się dała podejść twym pochlebstwom,
Tobie, coś twymi śluby zwiódł tak wielu?
Wróć, wróć i skruchą przebłagaj kochankę.

Ja zaś na bladą tę królową nocy
Przysięgam, że twych nigdy próśb nie przyjmę,
I gardzę hołdem twym niecnym i tobą.
Nawet niemało już sobie wyrzucam,
Że na rozmowie z tobą czas tu trwonię.
Protej. Przyznaję, luba, żem kochał dziewicę,
Lecz ta umarła.
Julia *(na str.).* Fałsz-by się odkrył, gdybym się ozwała.
Bogiem a prawdą, dziewczę to nie w grobie.
Sylwia. Niech i tak będzie. Jednak twój przyjaciel,
Valentio, żyje. Żem mu zaręczona,
Sam wiesz najlepiej. Jakżeż nie wstyd tobie
Krzywdzić go zwrotem twych zabiegów ku mnie?
Protej. Słyszę, że również umarł i Valentio.
Sylwia. Wystawże sobie, żem i ja umarła.
Bądź bowiem pewien: w grobie z nim ma miłość.
Protej. Pozwól mi, luba, wygrzebać ją z ziemi.
Sylwia. Idź na grób Julii, wywiedź zeń jej miłość,
Albo przynajmniej pochowaj w nim swoją.
Julia *(na str.).* Tego nie słyszy.
Protej. Jeżeli, pani, twe serce tak twarde,
Za miłość przecie racz mi dać twój portret,
Ten portret, który wisi w twej komnacie.
Doń będę gwarzył, doń wzdychał i płakał.
Bo gdyś innemu oddała istotę
Twą rzeczywistą, jam jest tylko cieniem,
Więc będę wiernie i twój cień miłował.
Julia *(na str.).* Gdyby był ciałem, zdradziłbyś go pewnie
I w cień przemienił, jakim teraz jestem.
Sylwia. Wzdrygam się, panie, zostać twym bożyszczem;
Lecz gdy obłudzie twej właśnie przystało
Uwielbiać cienie, czcić kształty ułudne,
Dostaniesz portret, możesz jutro przysłać.
Zaczem śpij dobrze.
Protej. Jako śpią nędzarze,
Których z porankiem czeka rusztowanie.

(Protej wychodzi, Sylwia znika z okna).

Julia. Pójdziemyż już stąd? Słuchaj, gospodarzu!
Gospodarz. Jak mi Bóg miły, spałem tak głęboko.
Julia. Powiedz mi, proszę, gdzie Protej nocuje?
Gospodarz. Jużci w mym domu. Wszak to już dzień [prawie?

Julia. Nie, jeszcze nie dzień, lecz nigdym tak długiej,
Tak ciężkiej nocy nie spędził na jawie.
(Wychodzą).

SCENA III.

Taż sama.

(Wchodzi Eglamur).

Eglamur. Oto godzina, którą naznaczyła
Sylwia, bym przyszedł poznać jej życzenia,
Bo w jakiejś ważnej chce mię użyć sprawie.
Pani, ho! pani!
(Sylwia okazuje się w oknie u góry).
Sylwia. Któż tam mię wzywa?
Eglamur. Sługa i przyjaciel,
Który się stawia na twoje rozkazy.
Sylwia. Przyjm, Eglamurze, tysiące: Dzień dobry.
Eglamur. I tyleż życzę tobie, zacna pani.
Tak tu raniutko, zgodnie z twym rozkazem,
Przychodzę pani, dowiedzieć się, w jakiej
Łaskawie pragniesz użyć mię posłudze.
Sylwia. O, Eglamurze, wiem, żeś zacny człowiek,
Nie przecz, przysięgam, że to nie pochlebstwo,
Waleczny, mądry, czuły, wykształcony.
Wszak jesteś świadom, jak silnem uczuciem
Ku wygnanemu Valentiowi pałam,
I jak mię ojciec nagli w śluby z Turiem,
Pyszałkiem, którym ma dusza się brzydzi.
I ty znasz miłość. Słyszałam twe słowa,
Że ból ci żaden tak serca nie przeszył,
Jak gdy ci wierna umarła kochanka,
Na której grobie przysiągłeś bezżeństwo.
Otóż podążyć pragnę do Valentia,
Do Mantui, kędy, jak słyszę, przebywa.
A że w tę stronę drogi niebezpieczne,
Żądam zacnego towarzystwa twego,
I na twą wiarę i honor się zdaję.
Gniewem mię ojca nie strasz, Eglamurze,
Lecz zważ mą boleść, zważ boleść niewiasty,
Pomnij na słuszny powód mej ucieczki,
Gdyż przed bezbożnem chcę umknąć zamęściem,

Jakie tak srogo świat i niebo chłoszcze.
Wzywam więc ciebie z całej serca głębi,
Tak pełnej smutków, jako morze piasku,
Byś mi w tej drodze raczył towarzyszyć.
Gdy nie chcesz, ukryj, com ci tu zwierzyła,
Bym się w tę podróż mogła puścić sama.
Eglamur. Twe troski, pani, budzą litość we mnie,
A że znam dobrze cnotliwe ich źródło,
Chętnem ci sercem towarzyszyć będę,
Tak mało dbając, cokolwiek mię spotka,
Jak wiele wszelkich życzę ci powodzeń.
Kiedyż chcesz w drogę?
Sylwia. Dziś wieczór, o zmierzchu.
Eglamur. Gdzież cię mam spotkać?
Sylwia. U mnicha Patryka,
W celi, gdzie pragnę świętą odbyć spowiedź.
Eglamur. Możesz być pewną, że cię nie zawiodę.
Tymczasem, pani, dobry dzień ci życzę.
Sylwia. Ja ci nawzajem, dobry Eglamurze.
(Odchodzą).

SCENA IV.

Taż sama.

(Wchodzi Lanca z psem).

Lanca. Kiedy pies, co ma człowiekowi służyć, zacznie jak kondel płatać mu figle, zważ dobrze, jaka to wtedy biada. Oto ten, któregom od szczenięcia wychował ten, któregom uratował od wody, gdy troje czy czworo jego ślepych braciszków i siostrzyczek topiono! Wymustrowałem go tak, że każdy bez wahania się mógłby powiedzieć: I jabym psa tak musztrował. Otóż, poszedłem ofiarować go pani Sylwii w podarku od mego pana, lecz zaledwie wstąpiłem na próg jej jadalnego pokoju, aż tu on smyk do jej półmiska i caps za udo kapłona. Cóż to za niecna rzecz, kiedy kondel nie umie się dobrze w każdem towarzystwie zachować! Takiego chciałbym mieć, coby, że tak rzeknę, podjął się być psem prawdziwym, być, że tak powiem, psem do wszystkiego. Gdybym nie miał więcej niż on dowcipu i gdybym nie był wziął jego winy na siebie, nie wątpię, że

byłby wisiał, byłby dyndał, jakem człowiek, osądźcie sami. Wpada mi pod stół księcia, między trzy czy cztery dobrze wychowane pieski. Jeszcze nie wyszła, żeby nie skłamać, jedna marna chwilka, aż tu go już wszyscy w pokoju poczuli. »Precz z psem!« rzecze jeden. »Cóż to za kondel?« — rzecze drugi. »Wypędzić go kijem!« — rzecze trzeci. »Powiesić go!« — rzecze książę. Znając już ten zapach, domyśliłem się odrazu, że to mój Krab, i co tchu zbliżam się do człowieka, który psy ćwiczy. »Przyjacielu — ozwę się — chcesz-że tego psa wyćwiczyć?« »A jużci«, odpowiada. Strasznie-byś go skrzywdził — ozwę się znowu — gdyż to ja zrobiłem, o czem wiesz«. A wtem on bez dalszych ceregielów zaczyna mię chłostać i z pokoju wypędza. Znalazłżebyś wielu panów, coby tak nadstawiło plecy za sługę swego? Nie dość, klnę się, żem już siedział w dybach za placki, które pokradł. Gdyby nie ja, czekał go stryczek. Jużem stał i na pręgierzu za gęsi, które podusił. Inaczej, byłby dyndał. Teraz ty o tem ani wspomnisz! Ale ja pamiętam i ową sztuczkę, którąś mi wypłatał przy pożegnaniu z panią Sylwią. Czyżem ci nie kazał, abyś dobrze na mnie zważał i niczego nie robił, czego ja nie robię. A kiedyżeś to mię widział, żebym nogę podnosił i skrapiał spódniczkę szlachcianki. Widziałżeś mię kiedy, żebym takich figlów się dopuszczał?

(Wchodzi Protej i Julia).

Protej. Zwiesz się Sebastyan? Dość mi się podobasz.
Wkrótce też w pewnej użyję cię sprawie.
Julia. W czemkolwiek zechcesz, spełnię, ile zdołam.
Protej. Tuszę, że spełnisz. *(Do Lancy).* A ty, podły chamie,
Gdzieżeś to przez te dwa dni się wałęsał?
Lanca. Dalibóg, panie, byłem u pani Sylwii z psem, którego kazałeś zanieść jej w podarunku.
Protej. I cóż ona na mój klejnocik mówi?
Lanca. Z przeproszeniem, ona mówi, że twój pies jest kondlem, i kazała ci powiedzieć, że taki podarek wart chyba kondlich dzięków.
Protej. Przecież psa mego przyjęła.
Lanca. Gdzie tam, nie przyjęła. Oto go napowrót tu przyprowadziłem.
Protej. Tyś więc jej tego ode mnie ofiarował?
Lanca. Tego, panie, gdyż tamtą wiewiórkę skradli mi chłopcy hycla na rynku. Musiałem więc jej ofiarować własnego, a że on jest jakie dziesięć razy od twego większym, stąd też podarunek tem większy.

Protej. Idź precz stąd sobie, ruszaj psa odszukać,
Lub mi się więcej na oczy nie pokaż.
Precz, mówię. Czyliż naprzekor mi stoisz,
Gapiu, co wiecznie nabawiasz mię wstydu?
(Lanca odchodzi).
W moją cię służbę wziąłem, Sebastyanie,
Częścią, że brak mi, jak widzisz, pachołka,
Któryby umiał roztropnie się sprawić,
Gdyż tamten gamoń nie wart zaufania,
A główniej jeszcze, że twarz twa i układ
Świadczą, iż wyższe, jeśli się nie mylę,
Masz wychowanie, prawość i zdolności.
Dla nich to, pomnij, przyjmuję cię w służbę.
A teraz biegnij, weź ten pierścień z sobą
I pani Sylwii oddaj go. O szczerze
Ta mię kochała, której był podarkiem!
Julia. Lecz tyś nie kochał, gdy jej dar porzucasz.
Może umarła?
Protej. Nie. Mniemam, że żyje.
Julia. Niestety!
Protej. Czemuż powiadasz: niestety?
Julia. Litość mię nad nią przejmuje do głębi.
Protej. I skądże powód twej litości nad nią?
Julia. Gdyż mi się zdaje, że ona tak silnie
Kochała ciebie, jak ty Sylwię kochasz.
Ona czci tego, co zapomniał o niej,
Ty tę uwielbiasz, co nie dba o ciebie.
Szkoda, że miłość tak wiąże na opak.
Więc myśląc o tem, westchnąłem: Niestety!
Protej. Razem z pierścieniem oddaj jej ten liścik.
Oto jej pokój. Powiedz jej, że proszę,
By mi przysłała portret obiecany.
A gdy to sprawisz, wróć do mej komnaty,
W której mię znajdziesz smutnym i samotnym.
(Protej odchodzi).
Julia. Jakżeżby mało niewiast wzięło na się
Takie poselstwo! Ach! biedny Proteju,
Zrobiłeś lisa pasterzem twych jagniąt.
Nie, jam to biedna, bo przecz się lituję
Nad tym, co całem pogardza mną sercem?

On, że ją kocha, więc dla mnie ma wzgardę;
Ja, że go kocham, dlań mieć litość muszę.
Ten mu pierścionek dałam przy rozstaniu,
By tem troskliwiej pomnął na mą miłość.
A teraz muszę, nieszczęśliwy poseł,
Wymagać, czego nie pragnę otrzymać,
Nieść dar w nadziei, że spotka odmowę,
I sławić prawość, godną zbesławienia.
Dowiodłam, ilem wierną mu kochanką,
Ale mu wiernym sługą być nie mogę,
Chyba się zdrajcą stając samej sobie.
Jednak przemówię za nim, lecz tak zimno,
Jak (niebo świadkiem) pragnę, by nie wygrał.

(Wchodzi Sylwia ze służącą).

Dzień dobry pani, zaprowadź mię, proszę,
Tam, gdzieby można z panią Sylwią mówić.
Sylwia. I cóżbyś rzekł jej, gdybym ja nią była?
Julia. Jeśli nią jesteś, błagam o cierpliwość,
Byś wysłuchała to, z czem tu przychodzę.
Sylwia. Któż cię przysyła do mnie?
Julia. Pan mój, Protej.
Sylwia. Och! on przysyła po portret.
Julia. Tak, pani.
Sylwia. Urszulo, przynieś wizerunek z góry.

(Do Julii).

Oddasz go panu i powiesz ode mnie,
Że Julia, którą zmiennik zapomina,
Komnacie jego przystałaby godniej,
Niżeli cień ten.
Julia. Racz, nadobna pani,
List ten przeczytać... Lecz wybacz, jam inne
Oddał ci, pani, pismo przez pomyłkę,
Oto list, który miałem tobie wręczyć.
Sylwia. Na tamten spojrzeć pozwól mi raz jeszcze.
Julia. Nie mogę, wybacz.
Sylwia. Więc masz, weź go sobie.
Lecz ani spojrzę na list twego pana.
Wiem, że nadziany mnóstwem próżnych zaklęć,
I pełen nowych przysiąg, które starga
Tak łacno, jak tu rozdzieram ten papier.
Julia. On ci zarazem przysyła ten pierścień.
Sylwia. Wstyd dlań tem większy, że go mnie przysyła,
Bom tysiąc razy słyszała, jak mówił,

Że go od Julii dostał przy rozstaniu.
Lecz choć go zhańbił swym palcem zdradzieckim,
Nie zadam Julii takiej krzywdy moim.
Julia. Za to ci ona dziękuje.
Sylwia. Co mówisz?
Julia. Że ci dziękuję za współczucie dla niej.
Biedna dziewica! Zbyt ją pan mój krzywdzi.
Sylwia. Czy znasz ją?
Julia. Prawie tak dobrze, jak siebie.
Jak mi Bóg miły, myśląc o jej troskach,
Mało sto razy gorzko już płakałem.
Sylwia. Czyż ona mniema, że nie wróci do niej?
Julia. Mniema i w tem to powód jej boleści.
Sylwia. Wszak jest nadzwyczaj piękną?
Julia. Była piękniejszą, niźli jest obecnie.
Póki wierzyła, że ją pan mój kocha,
Mogła, mem zdaniem, sprostać ci w urodzie.
Lecz odkąd zgoła lustro zaniedbała
I odrzuciła słońcochronną maskę,
Powietrze ścięło róże na jej licach,
I tak zwarzyło białość lilii na nich,
Że teraz niemniej ode mnie pożółkła.
Sylwia. Jakże wysoka?
Julia. Prawie mego wzrostu;
Bo gdy dawano zwykłe widowiska
W zielone świątki, na prośbę młodzieży
Przyjąłem rolę kobiety na siebie,
I w pani Julii przebrałem się suknię,
Ta, zdaniem wszystkich, tak mi przystawała,
Jakgdyby na nią brano miarę ze mnie,
Stąd wiem, że Julia niemal mego wzrostu.
Wtedym to z ócz jej strumień łez wycisnął,
Bo grałem rolę żałosną Aryadny,
Wyrzekającej na Tezeuszowe
I wiarołomstwo i niecną ucieczkę.
W żywej grze mojej tyle łez wzbierało,
Że biedna pani, wzruszona do głębi,
Gorzko płakała, a jam całą duszą,
Jak życie kocham, podzielał jej smutek.
Sylwia. Wdzięczność ci winno, miły mój młodzianie,
Biedne, samotne, opuszczone dziewczę.
I mnie twe słowa aż do łez wzruszają.
Przyjm mą sakiewkę, weź ten dar w nagrodę,

Że lubej pani tak serdecznie sprzyjasz.
Bądź zdrów.
Julia. Złoży ci dzięki, gdy ją poznasz kiedy.
(Sylwia odchodzi).
Zacna to pani, tkliwa i nadobna!
Tuszę, że Protej względów jej nie zyska,
Gdy miłość Julii taką cześć w niej budzi.
O jakżeż miłość zwodzi sama siebie!
Oto jej portret. Niech mu się przypatrzę.
Myślę, że gdybym taki ubiór wdziała,
Twarz ma byłaby równie jak jej piękną.
A jednak malarz nieco jej pochlebił.
Chyba, że nazbyt ja pochlebiam sobie.
Jej włosy jasne, moje szczerozłote.
Jeśli on widzi w tem całą różnicę,
Przywdzieję włosy takiej jak ta barwy.
Jej oczy modre jak szkło. Również moje.
Lecz czoło nizkie, a moje tak wzniosłe.
Jakiż w niej urok, cóż go w niej ujmuje,
Czembym go również ująć nie zdołała,
Gdyby nie ślepem była miłość bóstwem.
Pójdź cieniu, podnieś cień ten, to twój rywal!
Martwy obrazie, on cię będzie wielbił,
Całował, kochał, świętą czcią otaczał.
Gdyby był rozum w jego bałwochwalstwie,
Mnie, zamiast ciebie, stawiłby na ołtarz.
Jednak ci sprzyjam przez wzgląd, że w tej pani
Przyjaźń znalazłam. Inaczej, przez Boga,
Twe nie widzące wydarłabym oczy,
By cię już Protej nie zdołał miłować. *(Odchodzi).*

AKT PIĄTY.

SCENA I.

Medyolan. Klasztorne podwórze.

(Wchodzi Eglamur).

Eglamur. Słońce poczyna złocić zachód niebios,
I już godzina prawie, w której z Sylwią
W mnicha Patryka celi zejść się miałem.

Przyjdzie, jak rzekła. Kochankowie bowiem
Tylko uprzedzać godzinę umieją,
Sam nawet pośpiech ostrym nagląc bodźcem.
Otóż i ona. Dobry wieczór pani.
(Wchodzi Sylwia).
Sylwia. Amen, o, amen! Dobry Eglamurze,
Śpieszmy ku furtce klasztornego muru,
Lękam się bowiem, że szpiegi mię tropią.
Eglamur. Nie bój się. Niema stąd trzech mil do lasu.
Ujdziem, jeżeli dotrzem tam zawczasu.
(Wychodzą).

SCENA II.

Komnata w pałacu księcia.

(Turio, Protej i Julia).

Turio. I cóż, Proteju, Sylwia na me prośby?
Protej. Wprawdziem ją, panie, znalazł łagodniejszą,
Lecz w twej osobie upatruje wady.
Turio. Nogi za długie?
Protej. Nie, lecz nader szczupłe.
Turio. Przywdzieję buty, co je zaokrąglą.
Protej. Ostrożną miłość któż znagli ostrogą?
Turio. Cóż o mej twarzy powiada?
Protej. Że biała.
Turio. Kłamie filutka, bo mam twarz czarniawą.
Protej. Wszak perły białe, a dawnem przysłowiem:
»Często niewieście Murzyn perłą zda się«.
Julia *(na str.).* Perłą, co perły z oczu jej wyciska.
Lepiej oślepnąć, niż się w nim zaślepić.
Turio. Jakżeż się moja mowa jej wydaje?
Protej. Źle, kiedy mówisz o wojnie.
Turio. Lecz dobrze,
Gdy o pokoju i miłości mówię?
Julia *(na str.).* A jeszcze lepiej, gdy dajesz jej pokój.
Turio. I cóż o mojej odwadze powiada?
Protej. Och, o tem, panie zupełnie nie wątpi.
Julia *(na str.).* Miałażby wątpić, znając twe tchórzostwo?
Turio. I cóż o mojem urodzeniu mówi?
Protej. Mówi, że świetnem słyniesz pochodzeniem.
Julia *(na str.).* Prawda, bo zszedłeś z szlachcica na głupca.
Turio. Czyż dobrze zważa na własności moje?

Protej. Litość ją bierze nad niemi.
Turio. A czemu?
Julia *(na str.)*. Że taki, jak ty, osieł je posiada.
Protej. Żeś je zastawił.
Julia. Patrzcie, oto książę.
(Wchodzi Książę).
Książę. Jakżeż, Proteju, jakże masz się, Turio?
Kto z was ostatni widział Eglamura?
Turio. Nie ja.
Protej. I nie ja.
Książę. Widzieliścież Sylwię?
Protej. Ani jej także.
Książę. A zatem uciekła
Snać do Valentia. Wzięła Eglamura.
Trudno już wątpić. Zszedł ich mnich Wawrzyniec,
Gdy pokutując wędrował po lesie.
Dobrze go poznał i jej się domyślał,
Lecz nie był pewnym, gdyż ją maska kryła.
Prócz tego, miała wieczór się spowiadać
W Patryka celi, ale tam nie przyszła.
Wszystko to zda się stwierdzać jej ucieczkę.
Więc proszę, czasu nie trwońcie w naradach,
Lecz żywo na koń i zjedźcie się ze mną
Przy pochyłości u podnóża góry,
Na mantuańskiej drodze, którą zbiegli.
Śpieszcie się, mili młodzianie, i za mną!
(Książę odchodzi).
Turio. Otóż rzecz śliczna krnąbrną być dziewczyną
Szczęście ją ściga, a ona umyka!
Mną gna chęć zemsty ku Eglamurowi
Raczej, niż miłość ku niebacznej Sylwii. *(Wychodzi).*
Protej. Mnie wiedzie raczej ma miłość dla Sylwii,
Niźli zawziętość na jej towarzysza. *(Wychodzi).*
Julia. Ja zaś tam śpieszę skrzyżować tę miłość,
Nie szkodzić Sylwii, co przez miłość zbiegła. *(Wychodzi).*

SCENA III.

Las.

(Sylwia i Bandyci).

Pierwszy bandyta. Pójdź, bądź cierpliwą. Musimy cię [stawić
Przed naszym wodzem.

Sylwia. Tysiąc mię klęsk innych
Już nauczyło, jak tę znieść cierpliwie.
Drugi bandyta. Ruszaj z nią prędzej.
Pierwszy bandyta. Gdzież jest młodzieniec, co jej towa- [rzyszył?
Trzeci bandyta. Rącze ma nogi, a więc nas przegonił,
Lecz go ścigają Mojżesz i Waleryusz.
Ty ją w zachodnią stronę lasu zawiedź,
Tam znajdziesz wodza. My ruszym za zbiegiem.
Umknąć nie może, knieja obsadzona.
Pierwszy bandyta. Pójdź, niech do groty wodza cię za- [wiodę.
Nie bój się, nie bój, on prawą ma duszę,
I nie obejdzie się niecnie z kobietą.
Sylwia. O, mój Valentio, dla ciebie to znoszę. *(Wychodzą).*

SCENA IV.

Inna część lasu.

(Wchodzi Valentio).

Valentio. W człowieku zwyczaj wnet przechodzi w nałóg.
W tej ciemnej puszczy, w niemieszkanych gajach,
Lżej mi, niż w ludnych i kwitnących miastach.
Tu siedzieć mogę samotny, bez świadków,
I śpiewać moje nieszczęścia i smutki,
Zgodnie z rzewliwem słowika kwileniem.
O ty, co w mojem zwykłaś mieszkać łonie,
Zbyt długo domu pustką nie zostawiaj,
By gmach nie począł chylić się w ruinę
I bez pamiątki, czem wprzód był, nie runął.
Twą obecnością podeprzej mię, Sylwio!
Twego pasterza pociesz, nimfo luba!
Cóż to za zgiełki, jakaż dziś tu wrzawa?
To bracia moi, których wola prawem,
Za jakimś biednym polują wędrowcem.
Choć mię kochają, nieraz mi zbyt trudno
Wstrzymać ich w porę od zelżywych gwałtów.
Ustąp, Valentio. Któż to tam nadchodzi?
(Valentio usuwa się na bok. Wchodzi Protej, Sylwia i Julia).
Protej. Jam tę usługę oddał tobie, pani
(Choć twego sługi poświęceń nie cenisz),
Stawiając życie, by cię wydrzeć temu,

Co byłby zgwałcił twój honor i miłość,
Racz mi w nagrodę dać jedno spojrzenie.
Mniejszego daru żądać niepodobna,
I jestem pewien, że mniej dać nie możesz.
Valentio *(na str.)*. Snem mi się zdaje, co widzę i słyszę.
Miłości! daj mi cierpliwość, bym zdołał
Wstrzymać się chwilę.
Sylwia. O, jakżem nieszczęsna!
Protej. Byłaś nieszczęsną, pani, nimem przybył,
Lecz mem przybyciem szczęście ci wróciłem.
Sylwia. Tem nieszczęśliwszam, żeś się zbliżył do mnie.
Julia *(na str.)*. I ja, ilekroć do ciebie się zbliża.
Sylwia. Gdyby mię porwał jaki lew zgłodniały,
Lżej-by mi było dać się pożreć bestyi,
Niż Protejowi zawdzięczać ratunek.
Świadkiem bądź niebo, jak Valentia kocham,
Jego mi życie tak drogie, jak dusza,
A również tyle (więcej nikt nie zdoła),
Gardzę Protejem zmiennym, wiarołomnym.
Więc idź precz, dłużej nie nalegaj na mnie.
Protej. W jakiżbym hazard, choćby wiódł w śmierć samą
Za jedno lube nie pobiegł spojrzenie?
Miłość tu znosi klątwę znów stwierdzoną,
Że nie kochacie tych, co dla nas płoną.
Sylwia. Tej, co cię kocha, ty nie kochasz pono.
Wspomnij na Julię, twą pierwszą kochankę.
Tyś jej ślubował tysiącami przysiąg
Niezłomną wiarę. Wszystkie te przysięgi
Zepchnąłeś w zdradę, by się zwrócić do mnie.
Straciłeś wiarę, chyba, że dwie miałeś,
Gorsze od jednej. Lepiej żadnej nie mieć,
Niźli podwójną. Zacnemu dość jednej.
Wszakżeś i przyjaźń zdradził.
Protej. Któż w miłości
Dba o przyjaciół?
Sylwia. Wszyscy, prócz Proteja.
Protej. O, gdy łagodny duch tkliwych wyrazów
Żadną już miarą zmiękczyć cię nie może,
Zbrojną cię ręką jak żołnierz zdobędę,
Spełniając miłość wbrew prawom miłości.
Przymuszę.
Sylwia. Nieba!
Protej. Ulegniesz mej żądzy!

Valentio. Łotrze, precz z ręką zuchwałą i sprośną!
Ty przyjacielu złej mody!
Protej. Valentio!
Valentio. Niczem przyjaciel bez wiary i serca.
(Dziś takim każdy). Zwiodłeś me nadzieje,
Zdradny człowieku! Ledwiem zdołał własnym
Uwierzyć oczom. Gdybym dziś śmiał twierdzić,
Że mi choć jeden pozostał przyjaciel,
Tybyś zaprzeczył. Komuż teraz ufać,
Gdy prawa ręka własne zdradza łono?
Żal mi, że odtąd wierzyć ci nie mogę,
I świat z twej winy obcym poczytuję.
Najgłębsza rana z przyjacielskiej dłoni.
Przeklęty czasie, w którym dłoń ta rani
Srożej, niż zemstą wrogowie zagrzani!
Protej. Jakżeż mię zbrodnia i wstyd upokarza!
Wybacz, Valentio; jeśli żal serdeczny
Jest dostatecznym okupem obrazy,
Tu ci go składam. O ilem wykroczył,
O tyleż cierpię.
Valentio. Przyjmuję ten okup
I znów cię zacnym uznaję człowiekiem.
Kto nie przebacza skruszonym, ten nie jest
Z nieba ni z ziemi. Te rozbraja skrucha.
Gniew w Bogu koi żal kornego ducha,
Więc by ci przyjaźń z całą wrócić siłą,
Wszystko ci zdaję, co mem w Sylwii było.
Julia *(mdlejąc)*. O ja nieszczęsna!
Protej. Baczcie na pachołka.
Valentio. Cóż to ci, chłopcze, co ci jest, figlarzu?
Patrz w oczy, gadaj.
Julia. Pan mój mi rozkazał
Złożyć ten pierścień w ręce pani Sylwii,
A jam z niedbalstwa nie sprawił rozkazu.
Protej. Gdzież jest ten pierścień, chłopcze?
Julia *(oddaje pierścień)*. Ten tu właśnie.
Protej. Niech mu się przyjrzę. Wszak to pierścień, który
Dałem był Julii.
Julia *(dając inny pierścień)*. Wybacz, jam się zmylił.
Ten, ten jest pierścień, któryś posłał Sylwii.
Protej. Lecz skądże tamten masz? Wszakżem go Julii
Dał przy rozstaniu.

Julia. Mam od Julii samej,
I sama Julia dziś tu z nim przybywa.
Protej. Jakto? Julia?
Julia. Patrz, widzisz tę przed sobą,
Co była celem wszystkich twoich przysiąg,
I co je w głębi serca przechowała,
A tyś to serce przebił tyle razy.
Niech cię, Proteju, ta suknia zapłoni.
Wstydź się, żem wdziała strój nieprzyzwoity,
Jeśli przebranie wstydzić miłość może,
Bo skromność mniejszą poczytuje plamą,
Kiedy kobieta zmienia strój odzienia,
Niż gdy mężczyzna swoje serce zmienia.
Protej. Prawda, mężczyzna byłby doskonałym,
Gdyby miał stałość, lecz go błąd ten jeden
Przez wszystkie grzechów prowadzi koleje.
Niestałość — ledwie pocznie, już się chwieje.
Wszystko, czem urok lica Sylwii darzy,
Teraz wabniejszem widzę w Julii twarzy.
Valentio. Podajcie ręce. Niech mam szczęście w trwałą
Złączyć je zgodę. Ciężko ściska serce
Widok kochanków w tak długiej rozterce.
Protej. Świadcz, niebo, iżem osięgnął na wieki
Wszystkie życzenia.
Julia. I ja również moje.
(Bandyci przywodzą Księcia i Turia).
Bandyci. Zdobycz, o! zdobycz!
Valentio. Stójcie, to nasz książę.
Wita cię, książę, człowiek, z łask wyzuty,
Wita wygnaniec Valentio.
Książę. Valentio?
Turio. Tam widzę Sylwię, a Sylwia jest moją.
Valentio. Usuń się, Turio, lub cię na śmierć chwycę,
Nie wkraczaj w mojej wściekłości granice,
Nie zwij jej twoją, bo jeśli raz jeszcze...
Już cię Medyolan więcej nie obaczy.
Tak, oto ona. Lecz się tknąć jej nie waż.
Biada ci, jeśli nawet dmuchniesz na nią!
Turio. Ja, ja, Valentio, nie dbam o nią wcale.
Szaleńcem mienię tego, co naraża
Życie za dziewczę, które go nie kocha.
Więc się jej zrzekam. Niechaj będzie twoją.
Książę. Tem wyrodniejszym i podlejszym jesteś,

Że, tyle o nią podjąwszy zabiegów,
W tak nierycerski porzucasz ją sposób.
Jak czczę mych przodków, tak twoją, Valentio,
Dzielność podziwiam, uznając cię godnym
Nawet miłości jakiej cesarzowej.
Wszystkie me dawne zapominam żale,
Znoszę spór wszelki, na dwór cię przyzywam.
W miarę twych zasług żądaj stanowiska,
A ja w te słowa podpiszę: Valentio,
Tyś zacny młodzian, z szlachetnego rodu,
Więc weź twą Sylwię, boś na nią zasłużył.
Valentio. Dzięki ci, książę, spełniasz szczęście moje.
A teraz błagam, byś przez wzgląd na córkę
Udzielił łaski, o którą mam prosić.
Książę. Przez wzgląd na ciebie, dam cokolwiek żądasz.
Valentio. Oto wygnańcy, których los dzieliłem,
Mężowie pełni wysokich przymiotów.
Racz im przebaczyć, co tu nabroili,
Oraz z wygnania nakaż ich odwołać,
Gdyż poprawieni, łagodni i sprawni,
I zdatni, książę, do ważnych poruczeń.
Książę. Przemogłeś. Wszystkim wraz z tobą przebaczam.
Ty rozrządź nimi, bo znasz ich zdolności.
Pójdźmy i wszystkie zakończmy niesnaski
Uciechą, pompą i świetnymi gody.
Valentio. A w ciągu drogi ośmielę się, książę,
Nieraz cię naszą rozśmieszyć rozmową
Cóżbyś naprzykład sądził o tym paziu?
Książę. Snać skromny chłopiec. Patrz, jak się rumieni!
Valentio. Skromniejszy, ręczę, niż chłopcu przystało.
Książę. Cóż przez te słowa rozumiesz?
Valentio. Jeżeli zechcesz, opowiem po drodze.
Często cię zdziwią dzieje przygód naszych.
Pójdź, pójdź, Proteju. Za karę usłyszysz
Jawnie odsnuty wątek twych miłostek.
Potem, dzień mego ślubu będzie twoim,
Jeden dom, uczta, jedno wspólne szczęście.
(Wychodzą).



TŁÓMACZENIE J. ULRICHA.

O komedyi *The Merry Wives of Windsor* pierwszy biograf Shakespeara, Rowe, w r. 1709 zapisuje tradycyę anegdotyczną, że powstała ona z rozkazu królowej Elżbiety, która, zachwycona Falstaffem w I i II części »Henryka IV«, zapragnęła zobaczyć na scenie grubego rycerza zakochanym. Shakespeare, jak dodaje inny komentator, w pośpiechu, za dwa tygodnie, zamówioną w ten sposób komedyę stworzył. Taka geneza istotnie tłómaczyłaby wiele właściwości utworu: wykręcenie charakteru Falstaffa w duchu odmiennym od jego portretu w »Henryku IV«; zszycie akcyi, jak szaty błazeńskiej, z różnych komicznych motywów, pozbieranych po nowelach; sam fakt pojawienia się farsy, a więc rodzaju dramatycznego, właściwego twórczości młodocianej Shakespeara, wśród dzieł wieku dojrzałego; wreszcie przewagę prozy nad wierszem, w innych komedyach znacznie obficiej używanym: podobnie i Molière posługuje się prozą w dziełach, z jakiegokolwiek powodu pisanych pośpiesznie [1]).

---

[1]) Napisanie utworu na wyraźne zamówienie dworskie tłómaczyłoby także wpleciony do słów Anny w końcowej scenie dramatu komplement pod adresem kawalerów orderu Podwiązki, widocznie przeznaczony dla uszu dworskiego audytoryum. Przypuszczano coprawda także, iż ten ustęp dodany był na uroczyste przedstawienie utworu przed królem Jakóbem w r. 1604, gdy Southampton i inni znani poecie arystokraci otrzymali ten order. Do takich drobnych dodatków i zmian w tekście, porobionych za króla Jakóba, należą może także szczegóły następujące: Shallow według słów Falstaffa (I, 1) chce go »zaskarżyć przed króla« (wydanie *in quarto* z r. 1602 ma jeszcze »przed Radę« — *Council*); Slender tamże (i to znowu dopiero w tekście późniejszych wydań) wspomina o wyścigach psów na wzgórkach Cotswold (Cotsall): te po dłuższem zapomnieniu weszły na nowo w życie w r. 1604; żarty pani Page i pani Wood (II, 1) o »pasowaniu na rycerzy« mogły mieć aktualność, gdy nowy król jął hojnie rozdawać szlachectwa; słowa pani Quickly: »kiedy dwór był w Windsorze« (II, 2) mogłyby

Miejsce komedyi w układzie utworów Shakespeara według daty i treści oczywiście jest w bezpośredniem sąsiedztwie »Henryka IV«; prawdopodobnie, jak słusznie zauważył Creizenach, przed jego dalszym ciągiem, »Henrykiem V«, gdyż w tym dramacie przez postać dziarskiego Fluellena, szczególnie wyraźnie słowami Anglika Gowera w 1 scenie V aktu, rehabilituje się Shakespeare wobec Walijczyków, wydrwionych w komedyi pod postacią proboszcza Evansa. Faktycznych wskazań co do daty utworu posiadamy niewiele; nie wspomina go w r. 1598 Meres, który ma w swej liście »Henryka IV«, a nie ma »Henryka V«. Drukowane wydanie komedyi wyszło w r. 1602: należy ono do złych tekstów *in quarto*, sporządzanych dla korsarskiego księgarza przez stenografa w teatrze, i poniekąd reprodukujących wersyę sceniczną; brakuje więc w tym tekście kilku scen, które może istotnie na scenie opuszczano, reszta zaś jest bardzo pokaleczona. Wśród środków pomocniczych, jakimi posługiwał się księgarz dla uzupełnienia niedoskonałego tekstu, uzyskanego przez stenogram, na tej właśnie komedyi wydawca przedruku starego wydania *in quarto* — Greg w r. 1910 — skonstatował przekupywanie pojedyńczych aktorów do recytowania ról poza teatrem — pewnie w karczmie — wobec najętych przez nakładcę pisarzy: w ten sposób tłómaczy on okoliczność, że rola oberżysty w tej komedyi — pełna dziwacznych wyrażeń żargonowych — w druku *in quarto* wypadła znacznie poprawniej od innych; na ogół zresztą tekst pośmiertnego wydania *in folio*, w tym wypadku dość prosty i jasny, nie domaga się wyjaśnień, którychby waryanty owego starszego druku istotnie dać mu nie mogły.

Źródłami Shakespeara są różne nowele, przeważnie pochodzenia włoskiego: jedna z nich, »Dwoje kochanków pizańskich« *(The Two Lovers of Pisa)*, w angielskim zbiorze Tarletona »Wieści z czyśca« *(News out of Purgatorie)*, drukowanym w r. 1590, wywodzi się od opowieści w głośnej kolekcyi *Le tredeci piacevoli notti* (1569), której autorem był Giovanni Straparola; z drugiej sławnej seryi, *Il Pecorone* (1378) przez Jana z Florencyi (Giovanni Fiorentino), pochodzi drugie źródło poety, po angielsku zachowane nam tylko w druku z r. 1632; tak samo dopiero

---

zawierać aluzyę do letniego sezonu r. 1603, który dwór spędził wyjątkowo w Windsorze, a nie w Greenwich.

z czasów po śmierci poety (1620) posiadamy druk angielskiego cyklu opowiadań p. t. »W drodze do Smelts« *(Westward for Smelts)*; i z tych jedno, włożone w usta rybaczki z Brentford *(The Fishwife's Tale of Brentford)*, wchodzi w rachubę jako źródło; miejscem akcyi tu, jak u Shakespeara, jest Windsor. Późne daty druków nie mają znaczenia wobec pospolitej wtedy cyrkulacyi literatury w rękopisach, możności ustnej komunikacyi z literatami, wreszcie ewentualności, że starsze wydania zaginęły. Zresztą podobieństwa między dziełem Shakespeara a temi historyami częścią są bardzo ogólnikowe, częścią dotyczą szczegółów drobnych; ściślejszym — jak zdają się dowodzić dosłowne analogie w wyrażeniu — jest stosunek tylko do noweli u Straparoli. Prócz motywów z tych nowel w roli Falstaffa, jak już w »Henryku IV«, znajdujemy rysy tradycyjnej teatralnej postaci plautyńskiego »żołnierza samochwała«; zaś w śmiesznej próżności, z jaką przyjmuje fałszywą wiadomość, że się w nim obie panie windsorskie kochają, tłusty rycerz objawia niewątpliwe literackie pokrewieństwo z typem komicznego amanta »Pantalone« w improwizowanej *commedia dell' arte* wędrujących i po Anglii aktorów włoskich.

Motyw, stanowiący zawiązek akcyi, znajdujemy u Straparoli, w nieco odmiennej jednak formie; zamiast równobrzmiących listów miłosnych są tam rozmowy na balu, coraz nowe formą, a jednakowe treścią; przedmiotów afektu jest więcej, bo trzy panie; zaś jako amant występuje przystojny młody człowiek, a nie stary rozpustnik. Kompanionowie Falstaffa, gardzący rolą jego listonoszów, za to napędzeni i z zemsty go zdradzający; paź Falstaffa na usługach pań windsorskich, drwiący sobie z pana, kopiują zachowanie się w podobnych okolicznościach parazyta w komedyi plautyńskiej »Żołnierz samochwał« i w jej angielskiem naśladowaniu przez Mikołaja Udalla p. t. *Ralph Roister Doister* (dr. 1566). Figurę bojaźliwie zazdrosnego męża jednej z pań znaleźć mógł Shakespeare we wszystkich trzech nowelach, wymienionych jako źródła motywów; w dwóch z nich (u Straparoli i w *Pecorone*) znajdujemy także relacye amanta wobec męża o schadzkach z przeszkodami, zupełnie jak w komedyi shakespearowskiej; we wszystkich trzech nowelach jednak mąż ostatecznie jest zdradzony; Shakespeare, nadając sprawie obrót dla małżonka nieszkodliwy, w tem znowu może poszedł za Udal-

lem, u którego zaręczona już od początku z kim innym wdowa, zalecającemu się do niej żołnierzowi-samochwałowi płata podobnego figla, jak panie Page i Ford Falstaffowi. Unikając w ten sposób rażącego motywu wiarołomstwa, Shakespeare oszczędził także biednemu małżonkowi tego krańcowego upokorzenia, jakie go spotyka w *Pecorone*; tam mianowicie, gdy nauczony pierwszym epizodem, za drugim razem bezskutecznie wertuje brudną bieliznę — jak w Shakespeara w 2 scenie IV aktu — otoczenie uważa go za waryata i poddaje barbarzyńskiej staroświeckiej kuracyi: Shakespeare nie cofnął się przed tym dla dzisiejszych ludzi przykrym efektem komicznym w »Komedyi omyłek« (IV, 4) i w »Wieczorze Trzech Króli« (IV, 2); tutaj go pomija i tak przyśpiesza pojednanie małżonków, że w ostatnim figlu pań windsorskich mężowie już biorą czynny udział jako współ-przysiężeni.

Pierwszą z trzech niefortunnych przygód zakochanego bohatera, ukrycie pod stosem brudnej bielizny, znajdujemy w *Pecorone*; tylko obostrzenie kary przez kąpiel w błotnistem odnożu Tamizy jest dodatkowym pomysłem samego poety. Samodzielniej wykombinowaną jest druga z rzędu kompromitacya Falstaffa, cięgi, jakie znieść musi, uciekając w przebraniu starej baby z Brentford; wypuszczenie amanta z domu pod nosem męża znajduje się w *Pecorone*, a rzeczywistą starą babę zamiast niewiernej żony po ciemku bije mąż w angielskiem opowiadaniu rybaczki z Brentford; ale to tylko oderwane elementa sytuacyi shakespearowskiej. Ostatni wreszcie figiel pań windsorskich, całkiem samodzielnie przez fantazyę poety stworzony, przez wybór miejsca i czasu — las, północ — i przez pomysł przebrania większej części osób za elfy leśne, wdzięcznie nas podnosi ze sfery realistycznej komiki w cudną czarodziejską dziedzinę folkloru, w świat młodocianego »Snu Nocy Letniej«: jego też muzyką — w miejsce panującej dotąd prozy — melodyjnie się rozlegają rymy Anny Page, inaugurującej igraszkę w roli królowej wieszczek, i wdzięczna piosenka chóru, tak dobitnie głosząca morał całej historyi miłosnej Falstaffa.

Prócz tego echa »Snu Nocy Letniej« inne jeszcze liczne podobieństwa łączą utwór z dziełami najwcześniejszego okresu Shakespeara. Jako farsa oczywiście wiele musi mieć wspólnego z techniką pierwszych komedyi poety, które do tej kategoryi należały. Podobnie więc, jak

w komedyi »Dwaj Panowie z Werony« sceny z obu służącymi, tak i tutaj różne *intermezza* komiczne wcale się organicznie z akcyą nie łączą; taką komiczną sytuacyę, która sama dla siebie jest celem, tworzy sobie i wyzyskuje poeta zaraz na początku, przeciwstawiając na scenie sędziego i jego kuzyna w roli oskarżycieli — oskarżonej przez nich o kłusownictwo kompanii Falstaffowskiej, i stawiając w środku między nimi walijskiego proboszcza, który ich usiłuje pogodzić (I, 1); taki sam zamknięty w sobie epizod komiczny stanowi rozmowa Slendera z panną Page, pełna modnych w ówczesnej konwersacyi szczegółów o sportach i widowiskach (I, 1); dalej ukrywanie posłańca w szafie przed panem domu (I, 4); pojedynek między francuskim doktorem a walijskim proboszczem, przyczem straszliwe rany odnosi jedynie język angielski (II, 3; III, 1); lekcya łaciny małego synka pani Page ze śmiesznym akompaniamentem pani Quickly (IV, 1); wreszcie wytoczona szeroko w 5 scenie IV aktu sprawa trzech niemieckich gości, którzy uciekli z końmi oberżysty, a których komentatorzy shakespearowscy usiłowali utożsamić z rzeczywistem niemieckiem poselstwem księcia Fryderyka wirtemberskiego do Anglii w r. 1592.

Jak te nieorganiczne epizody budowę komedyi »Dwaj panowie z Werony«, tak znowuż prowadzenie sprawy miłosnej panny Page równolegle z żartami matki przypomina paralelizm między akcyą starszej i młodszej siostry w młodocianej farsie »Poskromienie złośnicy«; tu i tam biegnące równolegle dwie akcye splatają się ze sobą w akcie końcowym.

Żart maskowy jako zakończenie i rozwiązanie przypomina także młodocianą farsę — »Stracone zachody miłosne«; z tym utworem dalej łączy komedyę głównie to podobieństwo, że tu i tam widocznie chodzi poecie o zapchanie sceny kolekcyą jak najdziwaczniejszych figur; temu celowi raczej niż utrzymaniu jakiegoś związku z »Henrykiem IV« [1]) służy cała świta postaci komicznych, otaczających Falstaffa; pani Quickly jako klucznica francuskiego lekarza nic prócz nazwiska nie ma wspólnego z właścicielką karczmy »pod głową dzika« w Londynie i odgrywa

[1]) O Fentonie, amancie Anny Page, dowiadujemy się przygodnie przez usta niechętnego jego zalotom ojca panny, że niegdyś »przestawał z naszym rozpustnym księciem [Henrykiem] i Poinsem« (III, 2).

poprostu tradycyjną w komedyach rolę pośredniczki miłosnej; Slender — także stały typ sceniczny — bawi publiczność naiwnem naśladowaniem dandysów wielkomiejskich; nadewszystko jednak — i to znowu w sposób na scenie ówczesnej zwyczajowo się ustalający — bawić musiały audytoryum w teatrze shakespearowskim dziwactwa językowe: walijska wymowa Evansa, łamana angielszczyzna francuskiego lekarza, różne »humory« w dykcyi kompanionów Falstaffa, wreszcie bogactwo trudnych dziś do wytłómaczenia słów i zwrotów z wulgarnego żargonu *(slang)* w roli oberżysty, — którego popularności dowodzi wcale udatne naśladowanie tej postaci w pseudo-shakespearowskim dramacie »Wesoły dyabeł z Edmonton«. Wszystkie te osobliwe i zabawne figury w ręku poety — zupełnie jak w młodocianych farsach — są maryonetkami, poruszanemi dla wytworzenia pewnych komicznych sytuacyi; taką maszyną poetycką jest i srodze maltretowany Falstaff; brak mu zupełnie tej zwycięskiej pomysłowości, która w »Henryku IV« pozwalała mu wychodzić obronną ręką z takich upokorzeń, jak obrabowanie na Gadshill (cz. I, akt II, sc. 4); świetny swój dowcip, znany nam z tamtego dramatu, objawia tu tylko na objektach tak stanowczo niższych inteligencyą jak służący Prostak *(Simple)* — scena z nim (IV, 5) jest słabem echem żartów z rekrutami w drugiej części »Henryka IV« (III, 2) — albo kosztem własnej godności w relacyach o niepowodzeniach miłosnych (III, 5; IV, 5; V, 1); wobec tego jest wyrazem zdumienia nie tylko Falstaffa, ale samego widza i czytelnika, gdy Sir John (V, 5), »poczynając się domyślać«, że go »wykierowano na osła«, sam siebie zapytuje, czy swój mózg »wystawił na słońce i wysuszył«, że tak ogłupiał. Tej deteryoracyi dowcipnego bohatera wcale przekonywająco nie tłómaczy włożony w usta Falstaffa morał, że »łatwo dowcip może się obłąkać, kiedy jest na złe użyty«, bo i w »Henryku IV« dowcip Falstaffa na cnotliwe cele używany nie był.

O tej sprzeczności jednak czytelnik, obeznany z »Henrykiem IV«, łatwo zapomina, bawiąc się szczerą pustotą farsy, szeroko wdychając *plein air* komedyi, to świeże powietrze podmiejskie, którem utwór tchnie podobnie ożywczo, jak sceny u sędziego Shallow w drugiej części »Henryka IV« (III, 2; V, 1) atmosferą wsi i prowincyi, jak »Stracone zachody miłosne« wonią cienistego parku, jak wreszcie sielanka »Jak się wam podoba« — poetyckim szumem lasu ardeńskiego.

Jako jedyna wśród dzieł Shakespeara realistyczna komedya z życia mieszczaństwa angielskiego, dzieło stanowi dla nas cenny dokument do historyi tego stanu za czasów poety i piękny nam daje obraz jego pogodnego dobrobytu i jowialnego zadowolenia z nieprzeciążonego pracą życia. Czy poeta w tryumfie mieszczek nad szlachcicem Falstaffem chciał dać wyraz jakimś wyjątkowym u niego demokratycznym tendencyom, to wątpliwe; może tylko nowością przedmiotu wśród swych utworów pragnął zabawić dwór; to jednak pewne, że nie bez zamiaru odstąpił od panującego wtedy komedyopisarskiego szablonu, zdrady mieszczańskiego męża ze szlacheckim kochankiem; komedya jest poważnym hołdem dla świętości małżeństwa. Pewni także być możemy, że Shakespeare jedyną swą mieszczańską komedyę tworzył nie bez myśli o mistrzu i specyaliście w tym obyczajowo-realistycznym rodzaju, Ben Jonsonie, wtedy świeżo tryumfującym przez pierwszy i najszczęśliwszy owoc swej komicznej Muzy, *Every Man in his Humour.* W tej komedyi Jonsona spotykamy postać całkiem podobną do zazdrosnego bez powodu pana Ford. Jak wyraźnie zapowiada tytuł, to dzieło Jonsona — i tak samo następne jego komedye — przedstawia galeryę osób, owładniętych każda swoim »humorem« czyli osobistem dziwactwem; i wpływowi tego właśnie literackiego typu *comedy of humours* — typu potem także u Molièra najpopolitszego — uległ uzdolniony w odmiennym, bardziej dramatycznym kierunku Shakespeare raz w »Straconych zachodach miłosnych«, a powtórnie w »Figlach pań windsorskich«.

Wśród satelitów Ben Jonsona w zakresie komedyi z życia mieszczańskiego nieposlednie miejsce, jak w r. 1903 wykazał Amerykanin Gayley, zajmuje Henry Porter przez komedyę *The Two Angry Women of Abingdon* (»Dwie poważnione kumoszki w Abingdon«). Nie tylko analogia w tytule, ale i podobieństwa w treści zbliżają to dzieło do komedyi Shakespeara: tu i tam bohaterkami są dwie mieszczki; jedna z nich ma córkę, odpowiadającą Annie Page; służący Dick i Nick przez swe »humory« reprezentują ten sam czynnik, co Pistolet i Nym u Shakespeara; Abingdon niedaleko Oxfordu jest podobnym typem prowincyonalnego miasta, jak Windsor pod Londynem; i całe modelowanie

figur u Portera zdaje się do shakespearowskiego stać w stosunku surowo urobionego wzoru do skończenie doskonałego naśladownictwa.

Podobnie jak w interpretacyi »Straconych zachodów miłosnych« i każdej pono »komedyi humorów«, nie brakło w krytyce i tego dzieła Shakespeara usilnych poszukiwań za rzeczywistymi oryginałami przedstawionych typów czy karykatur; dopatrywano się ich — bez przekonywujących na ogół wyników — w różnych osobach i wypadkach na dworze i w literaturze współczesnej; sukces Fentona ma być aluzyą do małżeństwa protektora Shakespeara, hr. Southampton, z Elżbietą Vernon, wbrew woli królowej zawartego w r. 1598. Z pokrewnej dziedziny domysłów ściśle autobiograficznych z uśmiechem zanotować warto przypuszczenie, że w zalotach Falstaffa może być jakiś refleks przygód samego poety w karczmie pana Davenanta w Oxfordzie, do której wstępował w drodze między Stratfordem a Londynem; syn tego oberżysty, późniejszy wskrzesiciel dramatu angielskiego po erze purytańskiej, lubił się podawać za dziecko Shakespeara. Za refleks młodocianych losów poety wreszcie uważa się zwykle scenę pierwszą komedyi: sędzia Shallow, skarżący się na kłusownictwo Falstaffa, może być karykaturą sędziego pokoju pana Tomasza Lucy, którego zwierzyniec pod Stratfordem podobno znęcił młodego syna rajcy stratfordzkiego.

OSOBY:

Sir John Falstaff.
Fenton.
Płytek (Shallow), sędzia pokoju.
Chudziak (Slender), kuzyn Płytka.
Ford, **Page** — mieszczanie windsorscy.
Wilhelm Page, mały syn p. Page.
Sir Hugo Evans, walijski pleban.
Doktor Kajusz, lekarz francuski.
Gospodarz oberży pod Podwiązką.
Bardolf, **Pistol**, **Nym** — towarzysze Falstaffa.
Robin, paź Falstaffa.
Głuptas (Simple), sługa Chudziaka.
Rugby, sługa Kajusza.
Pani Ford.
Pani Page.
Panna Anna Page, jej córka.
Pani Żwawińska (Quickly), gospodyni Kajusza.
Słudzy panów Page, Ford i t. d.

Scena w Windsor i okolicach.

FIGLE KOBIET.

AKT PIERWSZY.

SCENA I.

Windsor. — Przed domem pana Page, od strony ogrodu.

(Wchodzi: sędzia Płytek, Chudziak i Hugo Evans).

Płytek. Dostojny księże Hugonie, skończ przekładania, sprawa pójdzie pod sąd Izby gwiaździstej, a sir Robert Płytek, koniuszy, nie zlęknie się dwudziestu takich Falstaffów.

Chudziak. W hrabstwie Gloucester sędzia pokoju i *Coram*.

Płytek. Tak jest, kuzynie Chudziaku, i *Custalorum*.

Chudziak. A do tego *Ratolorum* i rodowity szlachcic, mości plebanie, który się pisze *armigero* na wszystkich aktach, upoważnieniach, kwitach i obligach; *armigero*.

Płytek. Tak się piszę i tak zawsze się pisałem od lat trzechset.

Chudziak. I tak się pisali wszyscy jego sukcesorowie, którzy go poprzedzili, i tak się pisać będą mieli prawo wszyscy przodkowie, co się po nim urodzą. Wszyscy mogą się pieczętować dwunastu białemi szczypami.

Płytek. Herb to stary.

Evans. Twanaście szczyp przystoi staremu herpowi. Szczypa stary to ludzki przyjaciel, a znaczy ogień i ciepło.

Płytek. Szczyp jest to biała ryba, a żeby herb był stary, musi być ryba solona.

Chudziak. Czy mam prawo herb mój ćwiartkować, kuzynie?

Płytek. Będziesz miał prawo, zawierając stadło.

Evans. To prawta, że musi ćwiartkować, kto chce mieć stadło [1]).

Płytek. Bynajmniej.

Evans. Musi ćwiartkować, powtarzam, po jeśli weźmie jedno stadło, zostanie tylko resztka, tak mi się przynajmniej zdaje, piorąc rzeczy na mój płytki rozum. Ale dajmy temu pokój. Jeśli ci sir John Falstaff upliżył, ja, jako duchowna osoba, z radością ofiaruję wam moje pośrednictwo, aby załagodzić sprawę i skończyć interes przez kompromis.

Płytek. Izba rozsądzi; to był gwałt oczywisty.

Evans. Nie przystoi, żepy Izpa gwałtów słuchała; niema pojaźni pożej w gwałtach, a trzepa wam wiedzieć, że Izpa wolałaby coś usłyszeć o pojaźni pożej, a nie o gwałtach; niech wam to służy za przestrogę.

Płytek. Ha, na moją głowę, gdybym odmłodniał, szabla skończyłaby wszystko!

Evans. Lepiej, żeby tę szaplę zastąpili przyjaciele i położyli koniec wszystkiemu. Ale wyląkł się nowy projekt w mojej głowie, który przyta się może na co. Jest tu niejaka panna Anna Page, córka pana Jerzego Page, a piękny to kwiatek panieństwa, na uczciwość.

Chudziak. Panna Anna Page, co ma ciemne włosy, a cedzi słówka, jak wielka pani?

Evans. Ona właśnie; to mi kopieta, jakiejpyś chciał za żonę. A siedemset funtów monety i złota zapisał jej na śmiertelnem łożu dziadek (taj mu Panie ratosne zmartwychwstanie!), do których ma prawo, pyle się tocze-kała lat siedemnastu. Zdaniem mojem pyłopy lepiej skończyć wszystkie swary, a pomyśleć o małżeństwie pana Aprahama z panną Anną Page.

Płytek. Więc dziadek zostawił jej siedemset funtów?

Evans. A ojciec zeprał dla niej więcej jeszcze grosiwa.

Płytek. Znam ja tę młodą panienkę; nie zbywa jej na dobrych przymiotach.

Evans. Sietemset funtów i speranta, tobre to przymioty.

Płytek. Więc idźmy do uczciwego pana Page. Czy zastaniemy tam Falstaffa?

---

[1]) Stadło w języku teologicznym znaczy część, dział.

Evans. Manıże ci powiedzieć kłamstwo? Gartzę kłamcą, jak gartzę fałszywym człowiekiem, jak gartzę człowiekiem, który nie mówi prawty; zastaniesz tam kawalera Sir Johna. Ale proszę cię, słuchaj raty życzliwych ci ludzi. Zastukam we trzwi pana Page *(stuka)*. Hola! Pokój temu tomowi. *(Wchodzi Page).*
Page. Kto tam?
Evans. Płogosławieństwo poże i twój przyjaciel, i pan sętzia Płytek, i młoty pan Chutziak, który kto wie, może ci inną zaśpiewa piosneczkę, jeśli rzeczy po twojej pójtą myśli.
Page. Cieszę się, mości panowie, że was widzę przy dobrem zdrowiu; a wam, panie Płytku, dziękuję za zwierzynę.
Płytek. Panie Page, rad cię widzę. Niech wam to będzie na zdrowie. Pragnąłbym, żeby lepsza była zwierzyna, bo źle była zabita. A jakże zdrowie dobrej pani Page? Kocham was zawsze z całego serca, na uczciwość, z całego serca.
Page. Dziękuję wam, panie sędzio.
Płytek. To mnie raczej dziękować należy; więc krótko a węzłowato, najpiękniej dziękuję.
Page. Cieszę się, że cię widzę, dobry panie Chudziaku.
Chudziak. A jak się ma twój płowy chart, panie Page? Słyszałem, że na wyścigach w Cotsall mydło woził.
Page. Rzecz nie była rozstrzygnięta.
Chudziak. Nie chcesz się tylko przyznać, nie chcesz się przyznać!
Płytek. Bardzo wierzę. To wasza wina, wasza wina, bo to pies doskonały.
Page. Powiedz raczej, że to kundel.
Płytek. A ja utrzymuję, że to pies doskonały, że to pies piękny. Czy można powiedzieć więcej, jak że doskonały i piękny? Czy sir John Falstaff jest w waszym domu?
Page. Jest w naszym domu, a pragnąłbym waszym być pośrednikiem.
Evans. Oto mi słowa, jakie chrześcijaninowi przystoją.
Płytek. Pokrzywdził mnie, panie Page.
Page. Sam się poczęści do winy przyznaje.
Płytek. Przyznać się nie znaczy naprawić, czy nieprawda, panie Page? Pokrzywdził mnie, na uczciwość, pokrzywdził mnie; Robert Płytek, *armigero,* powiada, że był pokrzywdzony.

Page. Właśnie sir John nadchodzi.
(Wchodzą: Falstaff, Bardolf, Nym i Pistol).
Falstaff. Więc to rzecz zdecydowana, mości Płytku, że zanosisz na mnie skargę przed króla jegomości?
Płytek. Panie kawalerze, zbiłeś moich ludzi, wystrzelałeś moją zwierzynę, wyłamałeś mój zwierzyniec.
Falstaff. Ale nie wycałowałem córki twojego gajowego.
Płytek. Wolne żarty. Odpowiesz za to, kawalerze.
Falstaff. Odpowiem natychmiast i bez ogródki: wszystko to prawda. Spodziewam się, że jasna odpowiedź.
Płytek. Rozpozna to Izba.
Falstaff. Zrobiłbyś lepiej, panie Płytku, gdybyś siedział cicho w własnej izbie, bo tylko na śmiech się wystawisz.
Evans. *Pauca verba,* sir Johnie, topre słowa!
Falstaff. Ja mu dałem coś lepszego, jak dobre słowa, bo dobry uczynek. Mości Chudziaku, rozpłatałem ci czaszkę, co masz jeszcze do mnie?
Chudziak. Bądź spokojny, mości panie, mam w tej czaszce dosyć rzeczy przeciw tobie, mam też i przeciw twoim trzem urwiszom rzezimieszkom, których nazwiska Bardolf, Nym i Pistol. Wciągnęli mnie do szynkowni, upoili, a potem do grosza okradli.
Bardolf. A ty banburski serze!
Chudziak. Mniejsza o to.
Pistol. Co śmiesz utrzymywać, Mefostofilu?
Chudziak. Mniejsza, mniejsza o to.
Nym. Porąbać go! *Pauca, pauca!* porąbać, to moja reguła.
Chudziak. Gdzie Głuptas, mój sługa? Czy nie wiesz, kuzynie?
Evans. Cicho, panowie! partzo proszę. Czas już porozumieć się. Trzech jest, jak rozumiem, polupownych sętziów w tej sprawie; to jest pan Page, *vitelicet* pan Page; powtóre ja, *vitelicet* ja; a trzecim sętzią, ostatecznie i nakoniec, jest pan gospotarz oberży pod Potwiązką.
Page. My trzej mamy ich wysłuchać i sprawę zakończyć.
Evans. Pardzo toprze; wciągnę treść całej sprawy do mojego pugilaresu, a roztrząśniemy ją potem z największą jak pędzie można tyskrecyą.
Falstaff. Pistol!

Pistol. Słucha uszyma.

Evans. Do kroćset peczek! co to za wysłowienie: słucha uszyma, co za afektacya!

Falstaff. Pistol, czy zwędziłeś sakiewkę pana Chudziaka?

Chudziak. Na te rękawiczki, zwędził; a jeśli kłamię, bodaj moja noga nie postała więcej w mojej wielkiej sali! Zwędził mi trzy złote groszy trzy w samych dziesiątakach i dwa edwardowskie talary, które płaciłem pięć złotych groszy dziesięć sztuka u Jeda Millera, na te rękawiczki!

Falstaff. Pistol, czy to prawda? czy to bezwarunkowa prawda?

Evans. Tylko warunkowa tam prawta, gdzie idzie o zwarowanie.

Pistol. Milcz, ty góralu! — By mu kłamstwa dowieść,
Płaską tę klingę wyzywam na rękę,
Bo jak pies szczeka; w oczy mu powiadam:
Bezczelnie kłamiesz, na muł i na pianę!

Chudziak. Jeśli nie on, to ten mnie okradł, na moje rękawiczki!

Nym. Uważaj, co mówisz, mości panie, a wiwat dobry humor! Nie przepuszczam takich przypuszczań! to moja odpowiedź.

Chudziak. Więc na mój kapelusz, ten jegomość z czerwoną gębą ma moją sakiewkę; bo choć nie mogę sobie przypomnieć, co robiłem, gdyście mnie spoili, nie jestem jeszcze jednak zupełnym osłem.

Falstaff. Co mówisz na to, Janie Szkarłacie?

Bardolf. Mówię, że ten jegomość sam zapił swoje pięć zamysłów.

Evans. Chcesz powietzieć: swoje pięć zmysłów; o zgroza, co za nieuctwo!

Bardolf. A gdy raz sobie w czub nalał, plótł, jakby się wyrwał od czubków i bredził jakby w delirium.

Chudziak. He, teraz sobie przypominam, że i wtedy także mówił po łacinie. Ale mniejsza o to; odtąd, póki życia, nie upiję się, chyba w towarzystwie uczciwych, grzecznych i bogobojnych ludzi; nauczył mnie rozumu wasz figiel. Jeśli sobie zaleję kiedy głowę, to zaleję z ludźmi, u których jest jeszcze bojaźń boża, a nie z pijanem hultajstwem.

Evans. To mi się nazywa uczciwe postanowienie, sątź mnie Poże.

Falstaff. Słyszycie panowie, że przeczą wszystkiemu, słyszycie.

(Wchodzi: panna Anna Page z winem, za nią pani Ford i pani Page).

Page. Nie, córko, wróć z winem do domu, tam wychylimy szklenicę. *(Wychodzi Anna Page).*

Chudziak. O nieba! to panna Anna Page.

Page. Jakże zdrowie, pani Ford?

Falstaff. Pani Page, na honor, przychodzisz w porę. Z przeproszeniem. *(Całuje ją).*

Page. Żono, pozdrów tych panów. Proszę z sobą; mamy dziś na obiad pasztet ze zwierzyny, prosto z pieca. Proszę z sobą, panowie, a mam nadzieję, że utopimy wszystkie urazy.

(Wychodzą wszyscy prócz Chudziaka, Płytka i Evansa)

Chudziak. Wolałbym teraz mieć pod ręką mój Zbiór Pieśni i Sonetów, niż czterdzieści złotych w kieszeni. *(Wchodzi Głuptas).* Gdzież to bywałeś, Głuptasie? Jakto, więc mam sobie sam służyć? hę? Czy masz przy sobie Wybór Zagadek? he?

Głuptas. Wybór Zagadek? Alboż go pan nie pożyczyłeś Halce Pierożek, w ostatni dzień Wszystkich Świętych, na tydzień przed Świętym Michałem?

Płytek. Śmiało, kuzynie! śmiało, kuzynie! Czekamy na ciebie. Jeszcze słowo, kuzynie. Uważaj, kuzynie, jest już, że tak powiem, deklaracya, pewien rodzaj deklaracyi, zrobiony z daleka jeszcze przez dostojnego księdza Hugona. Czy mnie rozumiesz?

Chudziak. Doskonale. Bądź spokojny, kuzynie; zobaczysz, że się poprowadzę roztropnie. Jeśli już na to mi przyszło, zrobię, co nakazuje roztropność.

Płytek. Alećże zrozum mnie nakoniec.

Chudziak. Rozumiem cię bardzo dobrze, kuzynie.

Evans. Słuchaj jego raty, panie Chutziaku. Tam ci opis całej sprawy, jeśli masz po temu serce.

Chudziak. Zrobię wszystko, co radzi kuzyn Płytek. Przebacz, proszę, dostojny plebanie; to sędzia pokoju w swoim obwodzie, choć ze mnie prosty tylko człowiek.

Evans. Ale tu nie o to rzecz itzie: tu itzie o małżeństwo.

Płytek. Tu cały sęk, miły kuzynie!

Evans. Tak jest, tu sęk, tu itzie o pannę Annę Page.

Chudziak. Jeśli o to idzie, wezmę ją za żonę, byle rozsądne były warunki.

Evans. Ale czy masz do niej jakie czułe afekta? Niech się towiemy z twoich ust lup twoich warg, po, jak niektórzy filozofowie utrzymują, wargi stanowią część ust, więc powietz topitnie, czy czujesz jaki pociąg do tziewczyny?

Płytek. Kuzynie Abrahamie Chudziaku, czy możesz ją kochać?

Chudziak. Spodziewam się, panie, że zrobię, co przystoi człowiekowi, chętnemu iść za radą rozumu.

Evans. Przez Poga i Wszystkich Świętych, tłómacz się jasno: czy masz ku niej jaką przychylność?

Płytek. Tak jest, musisz powiedzieć nam wyraźnie, czy chcesz wziąć ją za żonę z dobrym posagiem?

Chudziak. Gotów jestem do większej ofiary na twoje żądanie, kuzynie, do daleko większej.

Płytek, Aleć zechciej mnie zrozumieć, zechciej zrozumieć, kochany kuzynie! Wszystko, co teraz robię, robię dla twojego szczęścia. Czy możesz ją kochać, tę dziewczynę?

Chudziak. Wezmę ją za żonę na twoje żądanie, a jeśli niema wielkiej miłości w początku, niebo może ją odmnożyć przy lepszej znajomości, gdy raz pobrani będziemy mieli więcej okazyi do poznania się. Spodziewam się, że z poufałością rozwinie się sentyment. Ale skoro ty mówisz: weź ją, wezmę ją; to moja niezmienna rewolucya.

Evans. Pardzo tyskretna odpowiedź. Jest tylko mała omyłka w wyrazie rewolucya; właściwy wyraz, wetle naszego rozumienia, jest rezolucya; ale intencya pyła topra.

Płytek. I ja myślę, że intencya mojego kuzyna była dobra.

Chudziak. Zaręczam, a niech mnie powieszą, jeśli kłamię, na uczciwość. *(Wchodzi Anna Page).*

Płytek. Ale, jak widzę, zbliża się panna Anna. — Chciałbym odmłodnieć dla twojej miłości, panno Anno!

Anna. Obiad na stole; ojciec mój czeka na wasze zacne towarzystwo.

Płytek. Śpieszę do niego, śpieszę, piękna panno Anno!

Evans. Tam do kata! Nie chciałpym chypić penetykcyi.

(Wychodzą Płytek i Hugo Evans).

Anna. Czy raczysz wejść i ty także, szanowny panie?

Chudziak. Nie, pani, dziękuję, na honor, z całego serca. Bardzo mi tu dobrze.

Anna. Obiad czeka na was oddawna gotowy.

Chudziak. Nie jestem głodny, dziękuję, na honor. Ruszaj, pachołku, a choć jesteś moim sługą, idź służyć mojemu kuzynowi Płytkowi. *(Wychodzi Głuptas).* Nawet sędzia pokoju może czasem potrzebować usługi pachołków swojego przyjaciela. Jak na teraz, mam trzech ludzi i jednego chłopaka, póki nie umrze moja matka. Ale mniejsza o to, żyję tymczasem jak biedny urodzony szlachcic.

Anna. Nie mogę wrócić bez ciebie, szanowny panie, bo nie siądą do stołu, póki nie przyjdziesz.

Chudziak. Na uczciwość, nic do ust nie wezmę; ale dziękuję ci, panienko, jakbym doskonale obiadował.

Anna. Ale bardzo proszę, panie, wejdź do domu.

Chudziak. Wolę tu się przechadzać. Dziękuję. Otarłem sobie goleń, dni temu kilka, bijąc się na szablę i sztylet z fechmistrzem. Szło za trzy trafienia o półmisek gotowanych śliwek, i na honor, od tego czasu nie mogę znieść zapachu gorącej potrawy. Ale czemu wasze psy tak szczekają? Czy są w mieście niedźwiedzie?

Anna. Zdaje mi się, że są; słyszałam przynajmniej, jak o nich mówiono.

Chudziak. Zapamiętale lubię hece, choć niema na nich gorętszego ode mnie człowieka w całej Anglii; o lada nic gotów jestem szukać kłótni. Czy nieprawda, panno Anno, że strach cię bierze na widok puszczonego niedźwiedzia?

Anna. Prawda.

Chudziak. A dla mnie jest to jadło i napitek. Dwadzieścia razy widziałem puszczonego Seckersona, chwyciłem go za łańcuch, ale możesz mi wierzyć, że kobiety wrzeszczały w niebogłosy na ten widdk. Ciężkoby mi było przestrach ich opisać, bo kobiety, trzeba wyznać, nie mogą znieść widoku niedźwiedzia; brzydka to i dzika bestya. *(Wchodzi Page).*

Page. Przybywaj, panie Chudziaku, przybywaj! Na ciebie tylko czekamy.

Chudziak. Nic do ust nie wezmę; dziękuję.

Page. Terefere! Niema tu wyboru, musisz iść z nami.

Chudziak. Więc proszę, pokaż mi drogę.

Page. Idźmy!

Chudziak. Panno Anno! tobie się należy pierwszeństwo.

Anna. O nie, nie, panie, bądź naszym przewodnikiem.

Chudziak. Na uczciwość, nie wejdę pierwszy, na uczciwość, nie, nie wejdę. Nie chcę ci robić tej krzywdy, panno Anno!

Anna. Ale, proszę.

Chudziak. Wolę być niegrzecznym, niż nudnym. Sama się krzywdzisz, panno Anno! i na tem koniec, tak. *(Wychodzą).*

SCENA II.

Przed domem pana Page.

(Wchodzą: Sir Hugo Evans, Głuptas).

Evans. Ruszaj, a pytaj o trogę to tomu toktora Kajusza. Mieszka tam niejaka pani Żwawińska, która jest nipy jego mamką, alpo jego niańką, alpo jego kucharką, alpo jego praczką, alpo jego szwaczką.

Głuptas. Dobrze, panie.

Evans. Słuchaj tylko, a powiem ci coś lepszego. Ottaj jej ten list, po to jest kopieta serteczna przyjaciółka panny Anny, a list ten ją prosi, żepy poparła intencye twojego pana do panny Anny Page. Więc proszę, śpiesz się, a ja tymczasem idę skończyć mój opiat, po przyjtą jeszcze pórsztówki i ser. *(Wychodzą).*

SCENA III.

Izba w oberży pod Podwiązką.

(Wchodzą: Falstaff, Gospodarz, Bardolf, Nym, Pistol i Robin).

Falstaff. Panie gospodarzu Podwiązki!

Gospodarz. Co mówi dzielny mój zuchter? Wytłómacz się uczenie a mądrze.

Falstaff. Naprawdę, panie gospodarzu! muszę odprawić część moich ludzi.

Gospodarz. Odgoń, junaku, Herkulesie, degraduj! Niech idą w świat, der, der!

Falstaff. Siedzę tu gospodą za dziesięć funtów na tydzień.

Gospodarz. Drugi z ciebie cesarz, Cezar, Kajzer i Fizar. Biorę na mój rachunek Bardolfa; będzie mi beczki od-

szpontowywał i ściągał butelki. Czy zgoda, junaku, Herkulesie?

Falstaff. Zrób tak, dobry panie gospodarzu!

Gospodarz. Powiedziałem; niech idzie za mną. Zobaczę, czy będziesz w stanie zarobić na kawałek chleba, szumując. Słowny ze mnie człowiek. Idź za mną. *(Wychodzi).*

Falstaff. Idź za nim, Bardolfie. Piwniczy! dobre to rzemiosło. Ze starego płaszcza można wykroić nową kurtkę, a z wywiędłego sługi świeżego piwniczego. Idź za nim i bądź zdrów!

Bardolf. Jest to rzemiosło, za którem oddawna wzdychałem! Urosnę! *(Wychodzi).*

Pistol. Plugawe cygańskie plemię! i ty chcesz czopem obracać?

Nym. Po pijanemu był poczęty; czy koncept niedobry? Niema w jego duszy nic heroicznego, i na tem koniec.

Falstaff. Rad jestem, żem się nakoniec żagwi tej pozbył. Kradzieże jego zbyt były jawne; jego wędzenie było jak śpiewak nie ćwiczony — nie trzymało miary.

Nym. To mi talent — kraść w krótkich pauzach.

Pistol. Mądrzy ludzie nazywają to subtylizowaniem. Kraść! fe, figa za takie wyrażenie!

Falstaff. Nie chcę dłużej taić wam prawdy, panowie; już prawie świecę piętami.

Pistol. Przygotuj się więc na odmrożenie.

Falstaff. Niema lekarstwa; czas zacząć tumanić, muszę kierować się przemysłem.

Pistol. Młode kurczęta muszą mieć strawę.

Falstaff. Czy zna który z was Forda, tutejszego mieszczanina?

Pistol. Znam tego jegomościa, pięknej to człowiek substancyi.

Falstaff. Uczciwe moje chłopaki, powiem wam teraz, co u mnie za pasem —

Pistol. Dwa sążnie obwodu i coś w przysypku.

Falstaff. Schowaj żarty na później, Pistolecie! Prawda, że mam w pasie coś około dwóch sążni; lecz nie o pasie teraz myślę, ale o zapasie. Krótko węzłowato, zamierzam stroić koperczaki do żony Forda. Czuję nosem zwierzynę. Jej słowa, jej uśmiechy, jej zalotne spojrzenia, wszystko daje mi zachętę. Mogę jasno tłómaczyć całe znaczenie poufałego jej stylu, a najsurowsze słowo

jej postępowania znaczy dobrą angielszczyzną: jestem sir Johna Falstaffa.

Pistol. Studerował, widzę, jej chęci i przetłómaczył je z języka uczciwości na angielski.

Nym. Głęboko zarzucił kotwicę. Jak wam się zdaje ten humor?

Falstaff. Otóż, jak powiadają ludzie, rozrządza ona po swojej woli workiem swojego męża, a w tym worku siedzą pułki aniołów.

Pistol. Przywołaj więc na pomoc równą liczbę dyabłów i ruszaj do szturmu, to moja rada.

Nym. Humor rośnie; doskonale; zhumoruj mi tych aniołów.

Falstaff. Napisałem tu sobie list do niej, a ten list drugi do żony pana Page, która także strzelała do mnie oczyma, chwila temu, i doświadczonym wzrokiem badała moje doskonałości. Promień jej źrenicy to ślizgał się po moich nogach, to krążył po moim majestatycznym brzuchu.

Pistol. To więc słońce świeciło na kupie gnoju.

Nym. Dziękuję ci za ten humor.

Falstaff. O, błąkała się po mojej osobie tak łakomem spojrzeniem, że chętka jej oka zdawała mi się dopiekać, jak szkło palące. Oto jest drugi list, do niej wystosowany. I ona też nosi sakiewkę; to druga Gujana, samo złoto i dostatek. Będę obu zwodnikiem, a one obie będą mi płatnikiem, mojemi Wschodniemi i Zachodniemi Indyami, będę z obydwiema handlował. Idź więc i ponieś ten list do pani Page, a ty ponieś ten do pani Ford. Odrosną nam pióra, chłopaki, odrosną nam pióra!

Pistol. Z szablą przy boku mam twym być Pandarem?
Nigdy! niech wprzódy dyabli wszystko wezmą!

Nym. Nie chcę być winnym podłego humoru; trzymaj sobie twój list humorystyczny, bo ja chcę żyć, jak szlachcicowi przystoi.

Falstaff *(do Robina).* Więc ty, pachołku, nieś list ten co [żywo,
Bądź łódką moją do złotych wybrzeży. —
Precz stąd, kapcany! precz! jak grad się stopcie!
Więc nogi za pas, szukajcie kwatery!
Choć ciężkie czasy, Falstaff nie utonie,
I jeszcze z paziem swym na wierzch wypłynie.
(Wychodzą: Falstaff i Robin).

Pistol. Niech sępy twemi karmią się flakami!
Jeszcze mi moje pozostały kostki,
Jeszcze oskubię biednych i bogatych.
Wprzód ty, frygijski Turku, umrzesz z głodu,
Nim mej kieszeni na tynfach zabraknie.

Nym. Mam ja tu planik, który zemstą pachnie.

Pistol. Chcesz się zemścić?

Nym. Na niebo i gwiazdy!

Pistol. Sprytem, czy stalą?

Nym. Obydwoma humorami: uwiadomię Forda o humorze tej miłości.

Pistol. A ja drugiemu wydam tajemnicę,
Powiem, jak Falstaff, to fałszywe błoto,
Chce jego białą uwieść gołębicę,
Splamić mu łoże i wykraść mu złoto.

Nym. Mój humor nie ostygnie. Pobudzę Forda, żeby się wziął do trucizny; nabawię go żółtaczki, bo gniew mój niebezpieczny: to mój prawdziwy humor.

Pistol. Czysty z ciebie Mars malkontentów: rachuj na moją pomoc, marsz! *(Wychodzą).*

SCENA IV.

Pokój w domu doktora Kajusza.

(Wchodzą: pani Żwawińska, Głuptas i Rugby).

Żwawińska. Słuchaj, Janku Rugby, proszę cię, idź, wyjrzyj oknem i zobacz, czy nie ujrzysz wracającego mego pana, pana doktora Kajusza, bo na uczciwość, gdyby wrócił, a znalazł kogo w domu, narobiłby harmideru i na straszną wystawił próbę bożą cierpliwość i królewską angielszczyznę.

Rugby. Stanę na czatach. *(Wychodzi).*

Żwawińska. Idź więc, Janku, a za to dziś wieczór napijemy się krupniku, kiedy ogień ziemnego węgla zacznie gasnąć. Uczciwy to i pełny dobrych chęci pachołek, sługa, jakiego życzę każdemu domowi, a do tego, możesz mi wierzyć, nie plotka i hałaburda. To najgorsza jego wada, że za długo odmawia modlitwy; to jego słaba strona; ale cóż robić, każdy ma swoje wady; dajmy temu pokój. Więc, jak powiadasz, imię twoje Piotr Głuptas?

Głuptas. W braku lepszego.
Żwawińska. A pan Chudziak twoim jest panem?
Głuptas. Wyznaję.
Żwawińska. Czy nie nosi on wielkiej, okrągłej brody, jak rękawicznika nożyce?
Głuptas. Nie, na uczciwość; on ma malutką twarzyczkę, z małą żółtą bródką, bródką kainowego koloru.
Żwawińska. Łagodnego charakteru człowiek, czy nieprawda?
Głuptas. O co to, to prawda. Ale mimo tego ma on pięść tak twardą, jak ktokolwiek, coby mu śmiał spojrzeć w oczy; bił się niedawno z gajowym.
Żwawińska. Co powiadasz? O, przypominam sobie teraz doskonale. Czy nie trzyma głowy do góry, że tak powiem, a chodząc, czy się nie puszy?
Głuptas. I bardzo.
Żwawińska. Niechże niebo gorszej nie spuści fortuny na pannę Annę! Powiedz księdzu plebanowi, że zrobię, co będzie można, dla twojego pana. Anusia dobra to dziewczyna i pragnę — *(Wchodzi Rugby).*
Rugby. Umykaj! pan mój idzie.
Żwawińska. Toż da się nam wszystkim we znaki! Dalej! co żywo, młodzieniaszku, schowaj się do tej komory. *(Zamyka Głuptasa w komorze).* Niedługo tu zabawi. — Hej tam, Janku Rugby! Janku! czy słyszysz? Ruszaj, Janku, wywiedz się o twoim panu; boję się, żeby mu się co nie przytrafiło, że dotąd nie wrócił jeszcze do domu. *(Śpiewa).* Tra, la, la! *(Wchodzi doktor Kajusz).*
Kajusz. Co to szpiewalem za trele? Ja nie lubial takie rozpusty. Proszę, poszukaj w moja komora *un boitier vert,* pudelko, zielony pudelko. Czy zrozumial, co ja mówil? zielony pudelko.
Żwawińska. Rozumiem bardzo dobrze; zaraz je przyniosę. *(Na str.).* Dzięki Bogu, że sam szukać go nie poszedł, bo gdyby tam znalazł młodego pachołka, wściekłby się od złości. *(Wychodzi).*
Kajusz. Fe, fe, fe, fe! *ma foi, il fait fort chaud. Je m'en vais à la cour, la grande affaire.*
Żwawińska *(wraca z pudełkiem).* Czy to, panie?
Kajusz. *Oui, mette le au mon* kieszonka; *depeche,* żwawo! a gdzie ten hultaj Rugby?
Żwawińska. Hej, Janku Rugby! Janku!
Rugby. Jestem, panie.

Kajusz. Ty, Janek Rugby, lub Gawel Rugby, ruszaj, weź twego miecza i maszerowal za mój pięta na zamek.
Rugby. Szabla moja czeka gotowa w sieni.
Kajusz. Na honor, za dlugo bawię. Tam do kata! *Qu'ai-je oublié?* Są tam pewne ziólka w mój komora, którychbym nie chcial zapomnial za caly globus ziemski.
Żwawińska. O, Boże! Znajdzie tam młodego pachołka i wścieknie się.
Kajusz. *O, diable, diable!* co tam siedzi w mój komora? Rozbój! *larron! (Wyciąga z komory Głuptasa).* Rugby mój szpada!
Żwawińska. Uspokój się, dobry panie.
Kajusz. Na co mam uspokój się?
Żwawińska. To młody, uczciwy pachołek.
Kajusz. Co mial do roboty uczciwy pacholek w mój komora? Uczciwy pacholek nie wlazilbym w mój komora.
Żwawińska. Proszę cię, panie, nie bądź tak flegmatyczny; powiem ci szczerą prawdę; pachołek ten przyszedł do mnie w posły od księdza plebana Hugona.
Kajusz. *Bon.*
Głuptas. To prawda, panie, z prośbą —
Żwawińska. Cicho! proszę cię, cicho!
Kajusz. Cicho z twego języka! a ty opowiadaj twój historya.
Głuptas. Z prośbą do tej uczciwej szlachcianki, a twojej, panie, gospodyni, żeby powiedziała dobre słowo pannie Annie Page za moim panem w interesie małżeństwa.
Żwawińska. I na tem koniec, Bóg świadkiem, no! Ale nie wścibię palca w ogień, gdzie nie potrzeba.
Kajusz. Ksiądz pleban Hugo cię poslalem? Rugby, *baillez moi* papieru. Zaczekaj tu kwilka. *(Pisze).*
Żwawińska. Cieszę się, że tak jest spokojny, bo gdyby się wedle zwyczaju w gniewie zaciekł, tożbyś się nasłuchał krzyków i melancholii! Mimo tego jednak, człowieku, zrobię, co będę mogła, w interesie twojego pana; ale żeby ci wszystko powiedzieć, ten francuski pan mój — mogę go nazywać moim panem, bo widzisz, jestem jego gospodynią, piorę, prasuję, warzę, piekę, szoruję, przyrządzam jadło i napitek, ścielę łóżka, a wszystko sama.
Głuptas. Wielki to ciężar na dwie ręce.
Żwawińska. Poznałeś się na tem? Przyznać musisz, że

wielki to ciężar, być wcześnie na nogach, a kłaść się późno. Mimo tego jednak, powiem ci pod sekretem, bo nie chciałabym, żeby o tem ludzie paplali, pan mój jest sam zakochany w pannie Annie; mimo tego jednak, znam myśli Anusi, nie będzie z tej mąki chleba.

Kajusz. Ty dureń, oddalem list ten ksiądz Hugo. *Morbleu,* to kartel. Zakolę go w parku. Nauczylem tego parszywy kleka mieszać się w nie swoje sprawy. Marsz! Nie zdrowy dla ciebie dlużej tu kwaterować. *Parbleu,* utnę mu wszystkie jego dwa uszy, że będzie szelma.

(Wychodzi Głuptas).

Żwawińska. Ach, dobry panie, on się tylko wstawia za przyjacielem.

Kajusz. To nic nie znaczylo; czy nie powiedziałeś, że dostalem pannę Annę dla siebie? Na honor, zakolę tego Gawel kleka; już nominowalem gospodarza *de la Jarretière,* żeby nasze szpada wymierzyl. Na honor, kciałem sam wziąć pannę Annę Page.

Żwawińska. Dziewczyna szaleje za tobą, dobry panie, i wszystko pójdzie jak po mydle. Trudno przeszkodzić ludziom, żeby nie paplali; tak zawsze bywało i tak będzie.

Kajusz. Rugby, marsz za mną do dwora. *Morbleu,* jak nie mam Anusia Page, to twój glowa przez okno wyrzucę. Marsz za moja pięta, Rugby. *(Wychodzą: Kajusz i Rugby).*

Żwawińska. Będziesz miał twoją własną oślą głowę, a nie Anusię. Wiem ja, co myśli o tobie Anusia. Niema kobiety w Windsor, którąby lepiej znała jej myśli, któraby u niej więcej mogła ode mnie, dzięki Bogu.

Fenton *(za sceną).* Czy jest tam kto? hola!

Żwawińska. Kto tam woła? Zbliż się do domu, mój panie, bardzo proszę. *(Wchodzi Fenton).*

Fenton. Co tam nowego, dobra kobieto? Jakże zdrowie?

Żwawińska. Tem lepiej, że tak dostojny pan pytać się o nie raczy.

Fenton. Jakie masz dla mnie nowiny? Jak się ma piękna panna Anna?

Żwawińska. O, niema co mówić, piękna to panna, i uczciwa, i słodka, a do tego twoja przyjaciółka, mój panie, mogę ci to powiedzieć mimochodem, za co dziękuję Panu Bogu.

Fenton. Czy się to przyda na co? Jak myślisz? Czy nie próżne moje zaloty?

Żwawińska. Prawda, panie, że wszystko jest w ręku tego, który mieszka tam w górze; lecz mimo tego, panie Fenton, gotowam przysiądz na biblię, że cię kocha. Czy nie masz, panie, brodawki nad okiem?

Fenton. Mam, i cóż stąd?

Żwawińska. O, długa o tem historya. Oj, prawda, że to niewinne stworzenie, jak dziecko w pieluchach, ale uczciwsza od niej nigdy nie łamała chleba. Miałyśmy co gadać przez całą godzinę o tej brodawce. Nigdy się tak nie uśmieję, jak w towarzystwie tej dziewczyny; tylko muszę wyznać, że zbyt sobie upodobała w alikolii i dumaniu. Lecz co do ciebie, panie Fenton, oj, to nie żarty!

Fenton. Dobrze, będę się z nią dziś widział. Weź to dla siebie; nie omieszkaj mówić w moim interesie, jeśli ją zobaczysz przede mną; poleć mnie jej przyjaźni.

Żwawińska. Może nie polecę? oj, że polecę, to polecę! A co do brodawki, opowiem panu więcej przy pierwszem widzeniu; powiem też i o innych gachach.

Fenton. Więc dobrze; a teraz bądź zdrowa, bo mam pilne i ważne interesa. *(Wychodzi).*

Żwawińska. Bądź zdrów, dobry panie! — Na uczciwość, uczciwy to szlachcic; szkoda tylko, że go nie kocha Anusia, bo znam tak dobrze myśli Anusi, jak kto inny. A tam do kata! co ja zapomniałam! *(Wychodzi).*

AKT DRUGI.

SCENA I.

Przed domem pana Page.

(Wchodzi pani Page z listem w ręce).

Pani Page. Co? Ja, com uniknęła miłosnych listów w świątkach mojej piękności, mam teraz być ich przedmiotem? *(Czyta).* »Nie pytaj mnie o rozumne powody, dla których cię kocham, bo choć miłość bierze czasami rozum za swojego tłómacza, nie bierze go nigdy za swojego radcę. Nie jesteś młoda, i ja też nie dzisiejszy; z tej więc strony jest między nami sympatya. Jesteś wesoła,

Ja też nie płaksa; ha! ha! tem przeto więcej jeszcze między nami sympatyi. Lubisz wino, ja go też za kołnierz nie wylewam; mogłażbyś pragnąć więcej sympatyi? Niech więc to wystarczy, pani Page (jeśli miłość żołnierza może wystarczyć), aby ci wytłómaczyć, dlaczego cię kocham. Nie powiem: lituj się nade mną, bo to nie żołnierskie wyrażenie, ale powiem: kochaj mnie.

Czy noc, czy dzień biały,
Zimno, czy upały,
Gotów dla twej chwały,
Poświęcić się cały
Na dzidy i strzały

John Falstaff«.

A cóż to za Heród żydowski? O grzeszny, grzeszny świecie! Człowiek, prawie na kawałki poszarpany wiekiem, chce uchodzić za młodego galanta! Jakież u dyabła nierozważne słowo ten flamandzki pijak w mojej rozmowie ułowił, aby śmiał atakować mnie w ten sposób? Toć on nie znajdował się trzy razy w mojem towarzystwie! Co ja mogłam mu powiedzieć? Nie byłam przecie podówczas szczodrą w śmiechu; odpuść mi, Panie Boże! Wniosę prawo do parlamentu o wytępienie tłustych ludzi. Jak mam się pomścić na nim? bo pomścić się muszę tak niewątpliwie, jak niewątpliwie brzuch jego ulepiony z pudyngu. *(Wchodzi pani Ford).*

Pani Ford. Pani Page, daję słowo, że szłam do ciebie.

Pani Page. A ja do ciebie, na uczciwość. Ale coś źle mi dziś wyglądasz.

Pani Ford. Nie, nie mogę temu wierzyć, bo mam dowody, że tak nie jest.

Pani Page. A jednak zdaje mi się, że źle wyglądasz.

Pani Ford. Niechże i tak będzie, choć, powtarzam, mogłabym dać dowody, że nie wszyscy tak o mnie myślą. O, pani Page, daj mi, proszę, dobrą radę!

Pani Page. O co tu chodzi, kobieto?

Pani Ford. Gdyby nie pewne, mało znaczące skrupuły jakiego mogłabym dostąpić honoru!

Pani Page. Wygoń skrupuły za drzwi, a weź honor. Co to za sprawa? Nie uważaj na drobnostki. Co to za sprawa?

Pani Ford. Gdybym tylko zdecydowała się pójść do piekła na chwilkę wieczności, lub coś podobnego, mogłabym zostać rycerką.

Pani Page. Co? Nie, nie, kłamiesz! Sir Alina Ford! Wkrótce będzie rycerzy więcej, niż śmieci. Zrobisz więc lepiej, nie zmieniając twego rodowodu.

Pani Ford. Palimy świecę w południe. Patrz i czytaj, czytaj! Dowiedz się, w jaki sposób mogłabym zostać rycerką. Będę najgorsze miała wyobrażenie o tłustych ludziach, dopóki oczu mi stanie na rozróżnienie ludzkich figur. A jednak człowiek ten nie klął, uwielbiał kobiecą skromność, a tak pięknie i grzecznie wszelką nieprzystojność potępiał, iż byłam gotową przysiądz, że jego postępowanie kłamstwa nie zada jego słowom; ale teraz widzę, że nie więcej między niemi zgody, i że nie lepiej do siebie przystają, jak setny psalm do nuty *Zielone rękawki.* Co za burza wyrzuciła na windsorskie brzegi tego wieloryba z tylu beczkami tranu w brzuchu? Jak pomszczę się na nim? Zdaje mi się, że byłoby najlepiej łudzić go nadzieją, dopóki grzeszny ogień rozpusty nie stopi go we własnej jego tłustości. Czy słyszałaś kiedy co podobnego?

Pani Page. Słowo w słowo list jednakowy, tylko imię Page na Ford zmienione. Na twoją wielką pociechę w tej tajemnicy złych o tobie myśli, spojrzyj na tego bliźniaka twojego listu. Ale niech twój zabierze dziedzictwo, jako starszy, bo przysięgam, że mój nigdy się o nic nie upomni. O zakład, że on ma tysiąc podobnych listów już gotowych, z próżnem miejscem na zapisanie różnych nazwisk. Może nawet ma ich i więcej, a te należą do drugiego już wydania. Ani wątpię, że da je do druku, bo on nie troszczy się wcale o to, co kładzie pod prasę, skoro nas dwie chciał tam umieścić. Wolałabym raczej być olbrzymką i leżeć pod górą Pelion. Widzę, że łatwiejby mi było znaleźć dwadzieścia rozpustnych turkawek, niż jednego czystego mężczyznę.

Pani Ford. Alećto słowo w słowo rzecz ta sama; ta sama ręka, te same wyrazy. Za kogo on nas bierze?

Pani Page. Nie wiem; ale jestem gotowa z moją własną uczciwością rozpocząć proces. Muszę postępować sama z sobą, jak z kobietą, której nie znam, bo nie wątpię, że, gdyby nie był odkrył we mnie jakiejś złej skłonności, której nie znam, nigdyby nie śmiał abordować mnie z taką furyą.

Pani Ford. Nazywasz to abordażem? Co do mnie, jestem pewna, że się nigdy nie dostanie na pokład mojej nawy.

Pani Page. I ja twojej jestem myśli. Jeśli się wciśnie do mojej kajuty, wyrzeknę się morza na zawsze. Pomścijmy się na nim. Dajmy mu *rendez-vous*, łudźmy go pozorami nadziei dobrego skutku w jego zamiarach, a zwłoką dobrze zanęconą wabmy go, dopóki nie zastawi swoich koni u gospodarza z pod Podwiązki.

Pani Ford. Gotowa jestem użyć przeciw niemu wszystkich, choćby najgorszych nawet środków, byleby nie zostały plamy na naszej uczciwości. O, gdyby mąż mój list ten zobaczył! Byłby on wieczną podnietą jego zazdrości.

Pani Page. Czy widzisz, jak się zbliża w towarzystwie mojego męża? On tak daleko od zazdrości, jak ja od dania mu do niej powodów, a odległość ta, jak myślę, jest nieskończona.

Pani Ford. Szczęśliwa z ciebie kobieta.

Pani Page. Idźmy naradzić się, co zrobić z tym zaszmalcowanym rycerzem. Idźmy. *(Wychodzą).*

(Wchodzą: Ford, Pistol, Page i Nym).

Ford. Mam nadzieję, że tak nie jest.

Pistol. Nadzieja z uciętym to ogonem kundel w pewnych sprawach. Powtarzam, sir John zagiął parol na twoją żonę.

Ford. Aleć moja żona już nie młoda.

Pistol. Wysoka, nizka, bogata, uboga,
Młoda czy stara, wszystko mu to jedno.
Ostrzegam, że ci podebrać chce miodu.

Ford. Jakto? On kocha moją żonę?

Pistol. Gorącem sercem. Strzeż się, gdyż inaczej
Psów cała psiarnia pokąsa ci pięty,
I będziesz, bracie, drugim Akteonem.
O, szpetne imię!

Ford. Co za imię?

Pistol. Chcesz wiedzieć imię? Rogi. Żegnam teraz.
Pilnuj się, zawsze otwarte miej oczy,
Złodzieje bowiem wędrują śród nocy.
Pilnuj się, mówię, zanim przyjdzie lato,
I zanim śpiewać rozpoczną kukułki.
Mości kapralu Nymie, w drogę.
(Do pana Page).
I ty, panie,
Wierz jego słowu, prawda w tem, co mówi.
(Wychodzi).

Ford. Będę cierpliwy; sprawę tę muszę wyświecić.

Nym. Wszystko prawda. *(Do pana Page).* Nie lubię kłamliwego humoru. Pokrzywdził mnie w pewnym humorze; chciał, żebym poniósł jego bilet pełny humoru; ale ja mam szablę przy boku, w biedzie nią wolę się posłużyć. Kocha się w twojej żonie i na tem koniec. Moje imię kapral Nym, a Falstaff kocha twoją żonę. Bądźcie zdrowi. Nie do smaku mi humor chleba i sera, i to jest humor tej sprawy. Żegnam. *(Wychodzi).*

Page. I to jest humor tej sprawy, powiada. To człowiek zdolny wystraszyć humor z rozumu.

Ford. Będę miał na oku Falstaffa.

Page. Nigdy jeszcze nie zdarzyło mi się słyszeć z większą przesadą cedzącego słówka hultaja.

Ford. A jak się o prawdzie przekonam, zobaczymy!

Page. Nie uwierzę takiemu Chińczykowi, choćby mi go własny pleban zalecał jako uczciwego człowieka.

Ford. Dobre to, niegłupie człeczysko. Zobaczymy.

(Wchodzą: pani Ford i pani Page).

Page. Co tam nowego, Małgosiu?

Pani Page. Dokądże to, Jerzuniu? Słuchaj tylko.

Pani Ford. Co ci się stało, słodki Franusiu? Skąd ci przyszła taka melancholia?

Ford. Melancholia? Ani mi się marzyło o melancholii. Wracaj do domu.

Pani Ford. Widzę, że ci się znowu coś w głowie ubrdało. Czy chcesz iść ze mną, pani Page?

Pani Page. Chętnie. — Czy wrócisz na obiad, Jerzuniu? *(Do pani Ford na stronie).* Czy widzisz, kto się tam zbliża? To będzie nasz posłaniec do tego kapcana rycerza. *(Wchodzi pani Żwawińska).*

Pani Ford. I ja też o niej myślałam; to właśnie kobieta do takiej sprawy.

Pani Page. Idziesz w odwiedziny do mojej córki Anusi?

Żwawińska. To był mój zamiar. Powiedz mi, proszę, jak się ma moja dobra panna Anna?

Pani Page. Chodź z nami, a sama zobaczysz. Będziemy miały o czem gadać z tobą przez jaką godzinę.

(Wychodzą: panie Page, Ford i Żwawińska).

Page. O czem tak dumasz, panie Ford?

Ford. Czy nie słyszałeś, co mi ten łotr powiedział?

Page. Słyszałem, a i ty zapewne słyszałeś, co mi powiedział jego kompan?

Ford. Jak myślisz, jestże w tem co prawdy?
Page. Na szubienicę z tymi hajdamakami! Nie przypuszczam, aby kawaler podobne miał zamiary. Panicze, którzy go oskarżają o zasadzkę na nasze żony, to parka sług jego odegnanych; wierutne hołysze od czasu, jak są bez kondycyi.
Ford. To byli jego ludzie?
Page. Niema wątpliwości.
Ford. Mimo tego, nie lepiej sprawa mi ta smakuje. Czy mieszka pod Podwiązką?
Page. Jak powiedziałeś. Gdyby zamierzył wyprawę na moją żonę, wypuściłbym ją na niego, a jeśli zyska od niej co więcej, jak ostre słowa, będę to nosił na głowie.
Ford. I ja też nie podejrzywam mojej żony, nie chciałbym jednak zostawić ich sam na sam. Zbytek ufności szkodzi nieraz; nie chcę nic nosić na głowie; nie mogę tak łatwo się uspokoić.
Page. Czy widzisz? Zbliża się nasz paliwoda z pod Podwiązki. Musi mieć albo garniec wina w czuprynie, albo worek talarów w kieszeni, skoro tak wesołą ma minę. Co tam nowego, panie gospodarzu?

(Wchodzą: Gospodarz i Płytek).

Gospodarz. Tylko żwawo, dzielny mój zuchu! Rodowity z ciebie szlachcic, *cavalero* sędzio, tylko żwawo!
Płytek. Idę, panie gospodarzu! idę. Dobry wieczór, dwadzieścia razy dobry wieczór, dobry panie Page! Panie Page! czy chcesz nam towarzyszyć? Czeka nas wyśmienita krotofila.
Gospodarz. Powiedz mu, *cavalero* sędzio! powiedz mu, mój zuchu! co się tam święci.
Płytek. Ma się odbyć pojedynek między sir Hugonem, walijskim plebanem, a Kajuszem, francuskim doktorem.
Ford. Dobry panie gospodarzu z pod Podwiązki, chciałbym ci parę słów sam na sam powiedzieć.
Gospodarz. Co masz za sekret dla mnie, mój zuchu?

(Odchodzą na stronę).

Płytek *(do pana Page).* Czy chcesz być z nami świadkiem tego widowiska? Wesoły mój gospodarz szpady ich zmierzył, a zdaje mi się, że każdemu inny plac wyznaczył, bo wierzaj mi, jak słyszałem, ksiądz pleban nie żartuje. Słuchaj tylko, a opowiem ci, jaką będziemy mieli z nimi zabawę.

Gospodarz. Czy nie masz procesu z moim rycerzem, moim gościem, *cavalero?*
Ford. Żadnego, przysięgam. Dam ci garniec doskonałego kseresu, byleś mnie mu zaprezentował i powiedział, że się nazywam Struga; tylko dla żartu.
Gospodarz. Daję ci rękę, mój zuchu, będziesz miał do niego wolne wejście i wyjście. Czy dosyć ci na tem? A nazwisko twoje będzie Struga? Wesoły to kawaler. Czy chcecie iść z nami, majnhery?
Płytek. Jestem na rozkazy, panie gospodarzu!
Page. Słyszałem, że Francuz jest pierwszego rzędu fechtmistrzem na rapiry.
Płytek. Ba, mości panie! w moim czasie mógłbym z tobą dłużej o tem pogadać. Dziś wszystko się u was gruntuje na odległości i cięciu i pchnięciu, i Bóg wie, na czem tam jeszcze, ale, panie Page, wierzaj, serce to grunt; tu, tu wszystko leży! Były czasy, w których przed długą moją klingą czterech takich, jak wy, dryblasów, uciekłoby, jak myszy do dziury.
Gospodarz. Za mną, dzieci, za mną, kto śmiać się pragnie!
Page. Idziemy. Wolałbym jednak przysłuchiwać się ich kłótni, niż przypatrywać się ich bójce.

(Wychodzą: Gospodarz, Płytek i Page).

Ford. Choć Page, jak łatwowierny dudek, spuszcza się na wierność swojej żony, ja nie tak łatwo moich podejrzeń się pozbywam. Była z nim razem w domu Page'a, a co tam robili, nie wiem. Dobrze więc, przyjrzę się uważniej tej sprawie, a mam przebranie, żeby wymacać Falstaffa. Jeśli się o jej uczciwości przekonam, nie zmarnuję pracy, a i w przeciwnym razie będzie to praca dobrze użyta. *(Wychodzi).*

SCENA II.

Pokój w gospodzie pod Podwiązką.

(Wchodzą: Falstaff i Pistol).

Falstaff. Nie pożyczę ci szeląga.
Pistol. Dobrze, to moją świat będzie ostrygą,
Którą potrafię szablą tą otworzyć.
Falstaff. Ani szeląga. Pozwoliłem ci, mopanku, dać moje dobre imię na zastaw; dręczyłem zacnych moich przy-

jaciół, aby trzy razy ciebie i godnego twojego kompana Nyma z kozy wyratować, bo inaczej wyglądalibyście dziś przez kratę, jak para koczkodanów. Zarobiłem na piekło, przysięgając szlachcie, moim przyjaciołom, że dobrzy z was żołnierze i uczciwe chłopaki; a kiedy pani Brygida straciła rączkę swego wachlarza, wziąłem to na własny honor, że go nie widziałeś.

Pistol. Czyś się zarobkiem nie podzielił ze mną?
Czy na część twoją nie wziąłeś złotówki?

Falstaff. Nic sprawiedliwszego, hultaju, nic sprawiedliwszego. Czy chciałbyś, żebym *gratis* wystawiał duszę na zatracenie? Krótko mówiąc, nie wieszaj się przy mnie dłużej, nie jestem twoją szubienicą. Zmiataj. Z kozikiem szukaj tłumu. Wracaj do twojego rodzinnego zamku Łotrogniazdów. Co? nie chcesz ponieść mojego listu, hultaju? Prawisz, że tu o honor twój idzie? A, ty podlcze bez granic! toć ja sam jedwo mogę własny mój honor od napaści ratować. Ja, ja, tak jest, ja sam, czasami, zostawiam bojaźń bożą na lewo, a zasłaniając honor mój koniecznością, żyć muszę wykrętami, chować się między opłotkami i czatować, a ty, ty hultaju, ty chcesz tarczą twojego honoru przykryć twoje łachmany, twoje żbicze spojrzenie, twoje karczemne mowy, twoje bezczelne przeklinania? Ha! nie chcesz listów moich nosić? Co, nie chcesz?

Pistol. Przyznaję się do winy i żałuję za grzechy; czego więcej od człowieka możesz wymagać? *(Wchodzi Robin).*

Robin. Jest w sieni kobieta, panie, która ma ci coś do powiedzenia.

Falstaff. Niech wejdzie. *(Wchodzi pani Żwawińska).*

Żwawińska. Dzień dobry, dostojny panie.

Falstaff. Dzień dobry, dobra niewiasto.

Żwawińska. Nie jestem nią, z przeproszeniem, dostojny panie.

Falstaff. Więc dobra panienko.

Żwawińska. Tak jest, przysięgam, jak była panienką moja matka godziną po mojem urodzeniu.

Falstaff. Wierzę przysiędze. Jaki masz do mnie interes?

Żwawińska. Czy dozwalasz mi, dostojny panie, dwa lub trzy słowa powiedzieć?

Falstaff. Choćby dwa tysiące, piękna kobieto; gotowy jestem słuchać.

Żwawińska. Jest niejaka pani Ford, dostojny panie — lecz

proszę cię, panie, przybliż się trochę — co do mnie, mieszkam u doktora Kajusza.

Falstaff. Bardzo dobrze. Prowadź rzecz dalej. Mówisz, że niejaka pani Ford —

Żwawińska. Wszystko, co mówisz, dostojny panie, wszystko jest prawda. Proszę cię tylko, dostojny panie, przybliż się trochę.

Falstaff. Nie bój się, nikt nas nie słyszy; moi ludzie, tylko moi właśni ludzie.

Żwawińska. Czy tak? Więc błogosław im, Boże, i przyjmij ich do swojej służby!

Falstaff. Bardzo dobrze. Więc pani Ford — cóż dalej?

Żwawińska. Co dalej? Uczciwe to stworzenie. Ach, Boże, Boże! dostojny panie, wielki z ciebie figlarz, odpuść ci, Panie, i nam wszystkim! to moja modlitwa.

Falstaff. Pani Ford — tylko do rzeczy; pani Ford —

Żwawińska. Więc krótko a węzłowato, opowiem całą sprawę. Tak ją zabałamuciłeś, dostojny panie, że aż dziwno. Najlepszy dworak ze wszystkich, kiedy dwór bawił w Windsor, nigdyby nie potrafił tak jej zabałamucić. A byli tam przecie kawalerowie, magnaci i szlachta z koczami; możesz mi wierzyć, panie, kocz za koczem, list za listem, prezent za prezentem; a każdy pachnął tak miło — samo piżmo — a ich szaty, tylko złoto a jedwab, tak szeleściały rozkosznie, możesz mi wierzyć; a dopieroż aliganckie rozmowy, wina słodkie jak cukier, co najlepszego, co najpiękniejszego, żeby ujęły serce każdej kobiety; a przecie, możesz mi wierzyć, żaden nie zyskał u niej jednego nawet spojrzenia. Ja sama dostałam dzisiaj dwadzieścia aniołów; ale ja drwię z aniołów na wszystkich drogach, jak to powiadają, wyjąwszy na drodze uczciwości; więc możesz mi wierzyć, nie mogli nawet tyle u niej uprosić, żeby się napiła z jednej szklanki z najdumniejszymi nawet magnatami, a byli tam hrabiowie, ba! byli nawet gwardziści, lecz możesz mi wierzyć, dla niej wszystko to było jedno.

Falstaff. Ale co mi powiada? Mów krótko, żeński mój Merkuryuszu.

Żwawińska. Co powiada? Odebrała list twój. panie, za który tysiąc razy ci dziękuje i donosi, że nie będzie w domu męża między dziesiątą a jedenastą.

Falstaff. Dziesiątą a jedenastą?

Żwawińska. Tak jest; będziesz więc mógł zajrzeć do niej między dziesiątą a jedenastą i przypatrzyć się obrazowi, o którym wiesz, jak powiada. Pana Ford, męża jej, nie będzie w domu. Ach! słodkie to stworzenie biedne z nim prowadzi życie; prawdziwy to mąż zazdrośnik; kłopotliwy ma z nim żywot uczciwe to serduszko.

Falstaff. Między dziesiątą a jedenastą. Kobieto, poleć mnie jej względom; nie chybię godziny.

Żwawińska. To mi piękna odpowiedź! Ale ja mam drugie jeszcze poselstwo do waszej dostojności. Pani Page zasyła ci także serdeczne pozdrowienia, a pozwól, panie, że ci powiem do ucha: uczciwa to, grzeczna i skromna niewiasta; niewiasta, powiadam, która ci nigdy, rano czy wieczorem, nie zapomni odmówić pacierza, jak którakolwiek inna w Windsor kobieta, niech się jak chce nazywa. Ona to poleciła mi uwiadomić cię, dostojny panie, że mąż jej bardzo rzadko z domu wychodzi, ma jednak nadzieję, że nadarzy się sposobność. Nie widziałam jeszcze niewiasty, tak przepadającej za mężczyzną. Ani wątpię, panie, że nosisz na sobie jakieś czary, tak jest, jakieś czary, to moje przekonanie.

Falstaff. Wierzaj mi, nie noszę żadnych, a kładąc na stronę siłę przyciągającą, jaką mają moje doskonałości, żadnych innych nie posiadam czarów.

Żwawińska. Niechże ci za to Pan Bóg błogosławi!

Falstaff. Ale powiedz mi, czy przypadkiem żona Forda i żona Page'a nie zwierzyły się jedna drugiej ze swojej gorącej dla mnie miłości?

Żwawińska. A to byłyby mi żarty! na uczciwość. Spodziewam się, że nie w ciemię bite. A to byłyby mi figle, zaprawdę! Ale pani Page prosi cię na wszystko, co ci miłe, żebyś jej przysłał twojego małego pazia; mąż jej ma dziwną infekcyą do tego małego pazia, a trudno zaprzeczyć, że pan Page uczciwy to człowiek. Niema kobiety w Windsor, któraby szczęśliwsze od niej prowadziła życie; robi, co chce, mówi, co chce, kupuje wszystko, płaci wszystko, idzie spać, kiedy się jej zachce, wstaje, kiedy się jej spodoba; wszystko dzieje się po jej woli; ależ na to zasługuje, bo jeśli jest w Windsor dobra niewiasta, to ona. Musisz jej posłać twojego pazia; niema lekarstwa.

Falstaff. Poślę go chętnie.

Żwawińska. Więc poślij co prędzej, bo widzisz, może on być waszym pośrednikiem. W każdym razie umówcie się o znaki, żebyście mogli wasze myśli zrozumieć, a chłopię nie domyślało się niczego, bo to niedobrze, żeby dzieci wiedziały o bezecnościach; starzy ludzie, jak to wiesz dobrze, mają dyskrecyę, jak to powiadają, i znają świat.

Falstaff. Bądź zdrowa; poleć mnie jednej i drugiej. Przyjmij tę sakiewkę; jeszcze jestem twoim dłużnikiem. — Paziu, idź z tą kobietą. Wiadomość ta zawraca mi głowę.

(Wychodzą: pani Żwawińska i Robin).

Pistol. Rajfurka, widzę, jest Kupida posłem.
Więc rozwiń żagle, w pogoń, a daj ognia;
Mój łup, lub wszystko niech połknie ocean!

(Wychodzi).

Falstaff. Co mówisz na to, stary Jasiu? Śmiało naprzód! Z twojego starego ciała większe wyciągnę korzyści, niż kiedykolwiek wyciągnąłem z młodego. Czy jeszcze strzelają oczami na ciebie kobiety? Czy po tylu wydatkach zacznę nakoniec zarabiać? Dobre ciało, dziękuję ci! Niech sobie ludzie mówią, żeś uciosane jak klocek, byleś się podobało, mniejsza o resztę.

(Wchodzi Bardolf).

Bardolf. Sir Johnie, czeka przy drzwiach niejaki pan Struga, któryby chciał z tobą mówić i zabrać znajomość. Na początek przysyła waszej dostojności flaszkę starego wina na zalanie robaka.

Falstaff. Nazywa się Struga?

Bardolf. Tak jest.

Falstaff. Zawołaj go. *(Wychodzi Bardolf).* Strugi, w których taka płynie woda, zawsze dobre znajdą u mnie przyjęcie. Aha, mościa pani Ford, aha, mościa pani Page, wpadłyście więc w moją siatkę? Naprzód więc, *via!*

(Wchodzą: Bardolf i Ford przebrany).

Ford. Błogosław ci, Boże, mój panie!

Falstaff. I tobie, panie. Chciałbyś ze mną mówić?

Ford. Odważam się być natrętnym bez ceremonii.

Falstaff. Witam cię z radością. Czego pragniesz? Zostaw nas samych, piwniczy. *(Wychodzi Bardolf).*

Ford. Widzisz we mnie szlachcica, który niemało roztrwonił; nazywam się Struga.

Falstsff. Dobry panie Strugo, pragnę bliższą z tobą zabrać znajomość.

Ford. Dobry sir Johnie, ja proszę cię o twoją, nie, żeby ciężarem być dla ciebie, bo muszę dać ci do zrozumienia, iż łatwiej mi zostać wierzycielem niż tobie, i to właśnie dodało mi trochę odwagi do tak niewczesnego natręctwa: bo, jak to powiadają, gdzie pieniądz idzie naprzód, wszystkie drogi stoją otworem.

Falstaff. Pieniądz jest dobrym żołnierzem i łamie wszystkie zawady.

Ford. Zgadzam się na to i właśnie mam tu worek pieniędzy, który mnie fatyguje; jeśli chcesz pomódz mi do dźwigania go, sir Johnie, weź wszystko, albo połowę, żeby mi ulżyć ciężaru.

Falstaff. Nie wiem, panie, jak mogę zasłużyć na godność twojego tragarza.

Ford. Powiem ci, panie, jeśli zechcesz mnie wysłuchać.

Falstaff. Mów, dobry panie Strugo, z radością będę ci służył.

Ford. Słyszałem, panie, że jesteś uczony — nie będę cię długo nudził — i znałem cię oddawna, choć nigdy nie mogłem znaleźć sposobności do osobistego zaznajomienia się z tobą. Powiem ci teraz rzecz, która ci odkryje moją ułomność; lecz, dobry sir Johnie, patrząc jednem okiem na moje szaleństwa, które ci odsłonię, zwróć drugie na regestr twoich własnych, abym uniknął tem łatwiej wyrzutów, skoro zobaczysz, jak łatwo nam jest popaść w grzechy podobnej natury.

Falstaff. Bardzo dobrze, mój panie, prowadź rzecz dalej.

Ford. Jest w tem mieście szlachcianka, której mąż nazywa się Ford.

Falstaff. Dobrze, cóż dalej?

Ford. Kochałem ją oddawna i przysięgam ci, niemało na nią wydałem; jak cień za nią chodziłem, z każdej korzystałem sposobności, aby się z nią spotkać, łakomo chwytałem lada okazyę, aby ją choć z daleka zobaczyć, nie tylko, że kupowałem dla niej tysiączne podarki, ale niejednemu szczodrą sypałem ręką, byle się dowiedzieć, jaki prezent mógłby jej sprawić przyjemność: słowem, ścigałem ją, jak mnie ścigała miłość, to jest na skrzydłach każdej sposobności. Lecz na jakąkolwiek mogłem zasłużyć nagrodę przez moje uczucia lub moje wydatki, to wiem dobrze, że nie otrzymałem żadnej, chyba, że doświadczenie jest klejnotem, za który dobrze zapłaciłem, a który mnie nauczył powtarzać, co następuje:

Miłość jak cień ucieka, gdy za nią kto goni:
Ucieka, gdy ją ścigasz, gdy uciekasz, goni.

Falstaff. Czy nie dała ci żadnej obietnicy zmiłowania?

Ford. Nigdy.

Falstaff. Czy nalegałeś kiedy o to?

Ford. Nigdy.

Falstaff. Jakiegoż to więc rodzaju była twoja miłość?

Ford. Jak piękny dom, zbudowany na cudzym gruncie: straciłem też mój pałac, myląc się w wyborze placu, na którym go wystawiłem.

Falstaff. W jakimże celu zwierzasz mi się z swoją tajemnicą?

Ford. Gdy ci to powiem, powiem ci wszystko. Są ludzie, którzy utrzymują, że choć ze mną zachowuje pozory uczciwości, gdzieindziej tak daleko krotofile posuwa, że dziwne niejednemu nasuwa tłómaczenia. Otóż, sir Johnie, tu jest rdzeń moich projektów. Jesteś szlachcic doskonałego wychowania, dziwnej wymowy, wysokich zażyłości, poważny stopniem i osobą, powszechnie wielbiony dla twoich wojskowych, dworskich i literackich talentów.

Falstaff. O, mości dobrodzieju!

Ford. Wierzaj mi, a zresztą i sam wiesz o tem dobrze. Oto są pieniądze; wydaj je, roztrwoń je, wydaj więcej; wydaj wszystko, co posiadam, a w zamian poświęć mi tylko tyle twojego czasu, ile potrzeba na miłosne oblężenie cnoty żony tego Forda. Użyj całej twojej taktyki w zalotach; otrzymaj jej przychylne zezwolenie, bo jeśli komukolwiek udać się to może, to tobie nie trudniej, jak komukolwiek.

Falstaff. Jakże się to pogodzi z gwałtownością twojego uczucia, gdy to zyskam dla siebie, do czego ty wzdychasz? Zdaje mi się, że osobliwsze przepisujesz sobie lekarstwo.

Ford. O, poznaj prąd moich myśli. Ona stoi tak silnie na swojej cnocie ugruntowana, że nie mam odwagi pokazać jej szaleństwa mojej duszy; zbyt jest jasna, abym śmiał w twarz jej spojrzeć. Otóż, gdybym mógł zbliżyć się do niej z dowodami w ręku, miałbym środki i argumenty do poparcia mojej żądzy, mógłbym ją wtedy wyparować z twierdzy jej czystości, jej dobrej sławy,

jej ślubnych przysiąg i tysiąca innych szańców, które dziś za mocne na moją artyleryę. Co ty na to, sir Johnie?

Falstaff. Panie Strugo, naprzód pozwolę sobie przyjąć twoje pieniądze; powtóre, daj mi rękę; a nakoniec, jakem szlachcic, byleś zechciał, będziesz miał żonę Forda.

Ford. O dobry panie!

Falstaff. Będziesz miał, powtarzam.

Ford. Nigdy ci nie zbraknie na pieniądzach, sir Johnie, nigdy, nigdy!

Falstaff. A tobie nigdy nie zbraknie na pani Ford, panie Strugo, nigdy, nigdy! Będę się z nią widział (mogę ci się z tem zwierzyć) na własne jej żądanie. Właśnie gdyś ty wchodził, wychodziła ode mnie jej pomocniczka lub pośredniczka. Mam się z nią widzieć między dziesiątą a jedenastą, bo to właśnie godzina, o której nie będzie w domu zazdrosnego urwisza, jej męża. Wróć do mnie tej nocy, a dowiesz się, jak stoją interesy.

Ford. Błogosławieństwem dla mnie twoja znajomość. Czy znasz Forda, sir Johnie?

Falstaff. Na szubienicę z tym biednym urwiszem rogalem! Nie znam go. Krzywdzę go jednak, nazywając go biednym, bo powiadają, że zazdrosny hultaj ma góry złota u siebie, i dlatego właśnie żona jego ma tyle dla mnie wdzięków. Będzie mi ona kluczem do szkatuły rogatego hajdamaka. Będzie to moja stodoła.

Ford. Pragnąłbym jednak, żebyś znał Forda, sir Johnie, abyś go mógł uniknąć na przypadek spotkania.

Falstaff. Na szubienicę z tym urwiszem, z tą osełką solonego masła! Jednem spojrzeniem odbiorę mu cały jego rozum; przestraszę go moją pałką, którą jak meteor, zawieszę nad jego rogami. Wiedz, panie Strugo, że łatwy mi tryumf nad tym chłopem, a co do ciebie, będziesz spał z jego żoną. Przyjdź do mnie wieczorem. Ford jest to urwisz, a ja mu tytułów przyczynię, i ty, ty, panie Strugo, dowiesz się pierwszy, że urwisz Ford jest i rogalem w dodatku. Przyjdź do mnie wieczorem.
(Wychodzi).

Ford. A cóż to za przeklęty łotr epikurejczyk! Serce moje gotowe pęknąć ze złości. Kto śmie teraz utrzymywać, że to zazdrość bez podstawy? Żona moja wyprawiła do niego posłańca, oznaczona już godzina, targ przybity. Komuby się o tem marzyło! — Patrzcie, co to za piekło fałszywa żona! Moje łoże będzie skalane, zrabowana szkatuła, dobre imię potyrane. Nie tylko, że tę szpetną krzywdę poniosę, ale muszę jeszcze słuchać przebrzydłych nazwisk, któremi mnie tytułuje ten właśnie, który mi krzywdę tę wyrządza. A co za tytuły! co za nazwiska! Amaimon brzmi dobrze, dobrze Lucyper, dobrze Barbason, a przecie są to dyabłów tytuły, nazwiska nieprzyjaciół ludzkiego rodu! Ale rogal! usłużny rogal! Sam dyabeł nawet nie ma takiego nazwiska. Co za osioł z tego Page'a, co za bezpieczny osioł! Ufa swojej żonie, nie chce być zazdrosnym. Wolałbym raczej powierzyć Flamandczykowi moje masło, ser mój walijskiemu księdzu Hugonowi, Irlandczykowi flaszę mojej wódki, lub złodziejowi mojego wałacha, niż żonę moją samej sobie zostawić. Toż dopiero dla niej pora spisków, kabał i projektów: a co kobieta postanowiła w sercu do skutku doprowadzić, to doprowadzi do skutku, choćby jej miało serce pęknąć. — Dziękuję niebu za moją zazdrość! — O jedenastej godzinie! — Wszystkiemu przeszkodzę, odmaskuję żonę, pomszczę się na Falstaffie, a śmiać się będę z Page'a. — Muszę natychmiast zająć się tą sprawą: lepiej trzy godziny zawcześnie, niż minutę za późno. Fe, fe, fe! rogal! rogal!
(Wychodzi).

SCENA III.

Pole w blizkości Windsoru.

(Wchodzą: Kajusz i Rugby).

Kajusz. Janek Rugby!

Rugby. Słucham, panie.

Kajusz. Który jest godzina, Janek.

Rugby. Już dawno minęła godzina, o której ksiądz Hugo miał się stawić.

Kajusz. Na honor, uratowal swój duszę; dobrze się modlilem w swej piblia, że się nie stawilem; na honor, Janek Rugby, on już umarl, gdyby się stawilem.

Rugby. Mądry to ksiądz, mój panie, wiedział on dobrze, żebyś go był zabił, gdyby stanął na placu.

Kajusz. Na honor, śledź nie tak umarli, jak ja go zabilem. Weź twój rapira, Janek, powiem ci, jak go zabilem.

Rugby. Ach, dobry panie, nie znam się na fechtunku.
Kajusz. Lotr, weź twojego rapira!
Rugby. Stój, panie, ktoś nadchodzi.
(Wchodzą: Gospodarz, Płytek, Chudziak i Page).
Gospodarz. Bóg ci błogosław, zuchu doktorze!
Płytek. Życzymy zdrowia, panie doktorze Kajuszu!
Page. Witamy, mości doktorze!
Chudziak. Dzień dobry panu.
Kajusz. Po co wy wszystkie, jeden, dwa, trzy, cztery, po co wy wszystkie przyszedlem?
Gospodarz. Żeby widzieć twój pojedynek, żeby widzieć twoje ciosy, żeby widzieć skoki, żeby cię widzieć tu, żeby cię widzieć tam, żeby widzieć twoje pchnięcie, twoje cięcie, twoją rejteradę, twój dystans, twoje awansowanie. Czy zginął mój Etyjopczyk? Czy zginął mój Francisco? Ha, zuchu! Co mówi Eskulapiusz? mój Galen, mój rdzeń bzowy? Ha, czy zginął, zuchu, czerstwy chlebie, czy zginął?
Kajusz. Na honor, on bylem największy tchórz ksiądz Gawel na świecie; nie pokazalem się na oczach.
Gospodarz. Prawdziwy z ciebie Kastylijczyk, król Urinal, Hektor grecki, mój chłopaku.
Kajusz. Prosilem was, dajcie świadectwo, że my tu czekalem sześć albo siedem, dwie albo trzy godziny na niego, a on się nie stawilem.
Płytek. Tem mędrszy z niego człowiek, panie doktorze! On kuruje dusze, jak ty kurujesz ciała; gdyby przyszło między wami do bójki, szlibyście pod włos waszego rzemiosła. Czy to nieprawda, panie Page?
Page. Mości Płytku, byłeś sam kiedyś sławnym zawadyaką, choć dziś jesteś człowiekiem pokoju.
Płytek. Do kroćset beczek, panie Page, choć dziś stary ze mnie człowiek i przyjaciel pokoju, na widok pałasza świerzbią mnie palce, żeby nim świsnąć w powietrzu. Choć jesteśmy sędziami pokoju, doktorami lub kanonikami, panie Page, zostało w nas jeszcze trochę soli młodości; jesteśmy synami niewiast, panie Page!
Page. Wielka prawda, panie Płytku!
Płytek. Dowiedziemy tego w potrzebie, panie Page. Mości doktorze Kajuszu, przychodzę tu, żeby cię do domu zaprowadzić. Jestem stróżem publicznego pokoju. Pokazałeś się mądrym doktorem, jak ksiądz Hugo mądrym, a cierpliwym kapłanem. Musisz pójść ze mną, mości doktorze!

Gospodarz. Za pozwoleniem, mości sędzio. Ach, monsieur Patrzywodo!
Kajusz. Patrzywodo? co to bylem?
Gospodarz. Patrzywoda znaczy w naszym angielskim języku zuch, waleczny.
Kajusz. To, na honor, tyle u mnie Patrzywoda, co u któregobądź Anglika. Ten psubrat, ksiądz urwisz! Na honor, obciąlem mu uszy.
Gospodarz. Jeszcze on ci skroi kurtkę, mój zuchu!
Kajusz. Skroi kurtkę? Co to bylem?
Gospodarz. To się znaczy: przeprosi publicznie.
Kajusz. Na honor, dopilnuję, żeby mi kurtkę skroilem; domagam się, żeby mi kurtkę skroilem.
Gospodarz. Albo ci ją skroi, albo go sam stąd wymiotę; rzecz to moja.
Kajusz. Ja dziękowal za to aspanu.
Gospodarz. Prócz tego, mój zuchu — *(Do innych na stronie).* Lecz naprzód, panie gościu, panie Page i ty *cavalero* Chudziaku, śpieszcie przez miasto do Frogmore.
Page. Czy znajdziemy tam plebana Hugo?
Gospodarz. Znajdziecie. Zobaczcie, w jakim jest humorze. Ja tymczasem poprowadzę doktora przez pola. Czy przyjmujecie projekt?
Płytek. Zgoda.
Page, Płytek i Chudz. Żegnamy, panie doktorze! *(Wychodzą).*
Kajusz. Na honor, zabilem księdza, bo on mówilem do Anusi Page za jakimś urwiszem.
Gospodarz. Niech ginie! Włóż do pochwy twoją niecierpliwość, polej zimną wodą żółć twoją gorącą. Chodź ze mną przez pola do Frogmore, a zaprowadzę cię tam, gdzie znajdziesz pannę Annę w pewnym folwarku, na zabawie. Będziesz miał porę prawić jej koperczaki. Co o tem myślisz?
Kajusz. Ja dsiękowal panu za to; ja cię kochalem, a na zapłata, ja cię zarekomendowal dobrym goście, hrabie, kawalery, panowie i szlachta, moje pacyenci.
Gospodarz. Ja za to będę twoim adwersarzem przy pannie Annie. Czy dobrze powiedziałem?
Kajusz. Na honor, dobrze, bardzo dobrze powiedzialem.
Gospodarz. Więc nogi za pas, i w drogę!
Kajusz. Szedlem za moje pięty, Janek Rugby. *(Wychodzą).*

AKT TRZECI.

SCENA I.

Pole w blizkości Frogmore.

(Wchodzą: ksiądz Hugo Evans, Głuptas).

Evans. Proszę cię teraz, pachołku toprego pana Chutziaka, a przyjacielu Głuptasie z nazwiska, powietz mi, ot której strony wyglątałeś pana Kajusza, który się sam mianuje toktorem metycyny?

Głuptas. Od której strony? Od strony zamku, od strony parku, od każdej strony; na drodze od starego Windsor, na każdej drodze, prócz drogi do miasta.

Evans. Więc proszę cię uprzejmie, wyjrzej jeszcze i na tę trogę.

Głuptas. Chętnie, panie. *(Wychodzi).*

Evans. Otpuść mi Panie, jak pełny jestem holery, jak jestem wstrząśnięty aż to głępi tuszy! — Uratuję się, jeśli mnie zawiedzie. — Co za melancholia mnie opanowała! — Potłukę mu wszystkie jego nocniki na urwisza tego pałce, przy pierwszej sposobności, odpuść mi, Panie! *(Śpiewa).*

Gdzie czysta wota spata ze skały,
Nucą ptaszkowie swe matrygały,
Uścielem łoże z różanych liści,
I z wszystkich kwiatów o wonnej kiści.
Gdzie czysta wota —

Panie, zmiłuj się nate mną! Okrutnie na płacz mi się zpiera.

Nucą ptaszkowie swe matrygały:
Nat papilońską gdym siedział wotą —
I z wszystkich kwiatów o wonnej kiści.
Gdzie czysta wota —

Głuptas *(wraca).* Tędy, przybliża się tędy, księże plebanie!

Evans. Witam go ratośnie.

Gdzie czysta wota spata ze skały —

Dopomóż Panie toprej sprawie! — Z jaką pronią?

Głuptas. Z żadną bronią, panie! Zbliża się pan mój, pan Płytek i jeszcze pan jakiś inny od strony Frogmore, przez kołowrot, tędy.

Evans. Taj mi moją rewerentę, alpo raczej trzymaj ją w pogotowiu. *(Wchodzą: Page, Płytek i Chudziak).*

Płytek. Co tam nowego, mości plebanie? Dzień dobry, zacny księże Hugonie! Widzieć szulera bez kostek, a dobrego literata daleko od książek, to cud prawdziwy.

Chudziak. O, słodka panno Anno Page!

Page. Pozdrawiamy, dobry księże Hugonie!

Evans. Zachowaj nas, Poże, w swojej świętej łasce, zachowaj was wszystkie!

Płytek. A to co się znaczy? Szabla i brewiarz; czy jedną i drugi praktykujesz, księże proboszczu!

Page. A zawsze młody; w kaftanie tylko i spodniach, gdy to dzień jakby umyślnie dla reumatyzmu stworzony.

Evans. Są tego powoty i przyczyny.

Page. Przychodzimy, żeby ci oddać dobrą usługę, księże proboszczu.

Evans. Więc słucham; co za usługa?

Page. Jest stąd niedaleko pewien dostojny szlachcic, który, jak się zdaje, przez kogoś pokrzywdzony, tak pokłócił się z własną godnością i cierpliwością, jak może nigdy jeszcze nie widziałeś.

Płytek. Ośm krzyżyków z górą przeżyłem, a nie zdarzyło mi się nigdy słyszeć o człowieku jego stanu, powagi i nauki, coby się do tego stopnia zapomniał.

Evans. Kto to?

Page. Zdaje mi się, że znasz go: pan doktor Kajusz, sławny medyk francuski.

Evans. Chryste Panie! nie zropiłpyś mi większej przyjemności, gdypyś mi mówił o talerzu rosołu.

Page. Dlaczego?

Evans. On tak zna Hipokrata i Galena, jak — a to tego to urwisz, taki łotr i tchórz, z jakim pragnąłpyś zropić znajomość.

Page. O zakład, że to człowiek, z którym się bić zamierzał.

Chudziak. O słodka panno Anno!

Płytek. Tak się zdaje, wnosząc z jego oręża. Nie dajcie się im zbliżyć do siebie. Widzę, że nadchodzi doktor Kajusz. *(Wchodzą: Gospodarz, Kajusz i Rugby).*

Page. Nie, dobry księże plebanie; włóż szablę do pochwy.

Płytek. I ty włóż twoją, dostojny panie doktorze.

Gospodarz. Rozbrójcie ich; niech się wytłómaczą. Byle mieli skóry całe, niech kaleczą naszą angielszczyznę.
Kajusz. Prosilem o pozwolenie, aby powiedzialem jedno slówko twojemu ucho: czemu się nie stawilem na placu.
Evans. Chwilkę cierpliwości; co się otwlecze, to nie uciecze.
Kajusz. Na honor, ty bylem tchórz, Gawel kundel, Maciek malpa.
Evans. Proszę cię, tylko nie wystawiaj nas na pośmiewisko ludzi. Pragnę pyć twoim przyjacielem, a tak lup owak tam ci satysfakcyę; potłukę twoje nocniki na twojej hultajskiej pałce, za to, że nie stawiłeś się na umówionem miejscu.
Kajusz. *Diable!* Janek Rugby i pan gospodarz *de la Jarretière,* czy go nie czekalem, aby go zabilem? czy go nie czekalem na plac umówiony?
Evans. Jakem chrześcijanin, czy rozumiesz? patrz, jakem chrześcijanin, tu pył plac umówiony. Niech pan gospotarz z pot Potwiązki sętzią naszym pętzie!
Gospodarz. Pokój, święty pokój, Galio i Walio, Francuzie i Walijczyku, doktorze duszy i doktorze ciała!
Kajusz. A to mi pięknie powiedzialem, doskonale powiedzialem!
Gospodarz. Pokój! powtarzam. Słuchajcie gospodarza z pod Podwiązki. Czy ze mnie polityk? czy subtelna głowa? czy drugi Machiawel? Chciałżebym stracić mojego doktora? Nie, bo on mi daje pocye i mocye. Chciałżebym stracić mojego plebana? mojego księdza? mojego przewielebnego Hugona? Nie, bo on mi wykłada Księgi Rodzaju i pokazuje drogę do raju. Daj mi więc twoją ziemską rękę — dobrze — a teraz ty daj mi twoją rękę niebiańską — dobrze. Zwolennicy umiejętności, oszukałem was obu, każdemu błędne wskazałem miejsce. Serca wasze są nieustraszone, skóry wasze całe; niech teraz wszystko skończy się na wazie ponczu. Dalej! dajcie ich szable w zastaw — za mną! przyjaciele pokoju, za mną! za mną! za mną!
Płytek. Możecie mi wierzyć, gospodarzowi przewróciło się w głowie. Śpieszmy za nim, śpieszmy!
Chudziak. O, słodka Anno Page!
(Wychodzą: Płytek, Chudziak, Page i Gospodarz).
Kajusz. Ha, czy zrozumialem dobrze? Czy zrobilem z nas dwa dudki? ha! ha!

Evans. Toprze, toprze! Wziął nas, witzę, na funtusz. Proszę cię, żyjmy w zgotzie, szukajmy we twa mózgi, jak się zemścić na tym parszywym, fałszywym hultaju, gospotarzu z pot Potwiązki.
Kajusz. Na honor, z cały serca. On obiecalem mnie poprowadzić do Anny Page, na honor, a on mnie oszukalem.
Evans. Pątź spokojny, jeszcze ja mu rozpłatam jego pałkę. Chotź tylko ze mną. *(Wychodzą).*

SCENA II.

Ulica w Windsor.

(Wchodzą: pani Page i Robin).

Pani Page. Tylko naprzód! mały zuszku. Przyuczyłeś się chodzić za drugimi, ale teraz jesteś przewodnikiem. Co wolisz, czy prowadzić moje oczy, czy przyglądać się piętom twojego pana?
Robin. Wyznaję, pani, że wolę iść przed tobą, jak człowiek, niż deptać za nim, jak karzełek.
Pani Page. O, mały z ciebie pochlebca; widzę, że wyjdziesz na dworaka. *(Wchodzi pan Ford).*
Ford. Szczęśliwe spotkanie! Pani Page, dokąd droga?
Pani Page. Do twojej żony; czy znajdę ją w domu?
Ford. Znajdziesz ją znudzoną, jak ty, bezczynnością. Myślę, że, gdyby wasi mężowie pomarli, pobrałybyście się obie.
Pani Page. Możesz być tego pewien; pobrałybyśmy sobie dwóch nowych małżonków.
Ford. Gdzież to znalazłaś tego kogutka na dachu?
Pani Page. Na śmierć zapomniałam, jak się nazywa jegomość, który go mężowi mojemu ustąpił. Chłopcze, jak imię twojemu rycerzowi?
Robin. Sir John Falstaff.
Ford. Sir John Falstaff!
Pani Page. To dziwna, że jego nazwiska w pamięci zatrzymać nie mogę. Jaka zażyłość między nim a moim mężem! — Ale czy doprawdy znajdę w domu twoją żonę?
Ford. Znajdziesz ją, zaręczam.

Pani Page. Więc z twojem pozwoleniem, mój panie; słabo mi, póki jej nie zobaczę. *(Wychodzą: pani Page i Robin).*

Ford. Czy ten pan Page ma w głowie choć trochę oleju? czy ma oczy? czy ma zmysły? Jeśli je ma, to śpią wszystkie, bo się nimi nie posługuje. Toć ten pachołek poniesie list o dwadzieścia mil tak łatwo, jak działowa kula trafi do celu o dwieście kroków. On sam skłonnościom swojej żony pomaga, podsyca jej szaleństwa i sposobności im nastręcza. Idzie ona teraz do mojej żony, a z nią pachołek Falstaffa. Ktoby nie dosłyszał, jaki tu deszcz z wiatrem śwista! A z nią pachołek Falstaffa! dobry spisek! pięknie uknowany! a nasze żony idą ręka w rękę do piekła. Ale cierpliwość! Złapię go na uczynku, zamęczę potem moją żonę, zedrę pożyczoną szatę skromności z tej udanej świętoszki, pani Page, ogłoszę przed światem samego Page'a za bezpiecznego, dobrowolnego Akteona, a wszyscy sąsiedzi przyklasną mojej popędliwości. *(Bije zegar).* Zegar znak mi daje, a moja pewność nakazuje mi poszukiwanie. Znajdę tam Falstaffa. Ludzie, nie śmiać się z tego, ale raczej chwalić mnie będą, bo to rzecz tak pewna, jak że stała jest ziemia, iż znajdę tam Falstaffa. Idę.

(Wchodzą: Page, Płytek, Chudziak, Gospodarz, Hugo Evans, Kajusz i Rugby).

Płytek i inni. Witamy, panie Ford.

Ford. Na uczciwość, miłe towarzystwo. Mam w domu coś dobrego i zapraszam was wszystkich.

Płytek. Zmuszony jestem odmówić, panie Ford.

Chudziak. I ja także, panie Ford. Przyrzekliśmy obiadować z panną Anną, a nie chciałbym nie dotrzymać danego jej słowa za większą sumę pieniędzy, niżbym mógł powiedzieć.

Płytek. Oddawna już toczy się sprawa o zamęście Anny Page z moim krewnym, Chudziakiem; dziś nakoniec mamy otrzymać stanowczą odpowiedź.

Chudziak. Rachuję na twoją przychylność, ojcze Page.

Page. Możesz być jej pewnym, panie Chudziaku. Duszą i ciałem stoję przy tobie; ale moja żona, panie doktorze, popiera gorąco twój interes.

Kajusz. A na honor, mlody panienka milowalem mnie z calego serca. Mój gospodyni, pani Żwawińska, dawno mnie o tem zapewnilem.

Gospodarz. A co mówicie o młodym panu Fenton? Tańcuje, wywija kominki, ma w oczach ogień młodości, komponuje wiersze, prawi jak z ambony, a jak kwiecień lub maj, pachnie: jego będzie wygrana, jego będzie wygrana; to stoi w jego gwiazdach zapisane, jego będzie wygrana!

Page. Tylko nie z mojem przyzwoleniem; możecie być tego pewni. Szlachcic ten nie ma szeląga; żył w towarzystwie rozpustnego księcia i Poinsa; za nizkie moje progi na jego nogi; wie on za wiele. Nie, nie, nie zawiąże on węzełka swojej fortuny palcami mojej substancyi. Jeśli ją weźmie, niech ją weźmie dla niej samej; grosze, które zebrałem, czekają na me przyzwolenie, a moje przyzwolenie nie idzie tą drogą.

Ford. Proszę z całego serca, niech z was choć kilku przyjmie moje zaproszenie. Oprócz dobrego jadła, nie braknie na krotochwili: pokażę wam cudaka. Mości doktorze, musisz pójść ze mną, i ty także, panie Page, i ty, księże Hugonie.

Płytek. Tem lepiej. Bądźcie zdrowi. Będziemy mieli dogodniejszą sposobność do konkurów w domu pana Page.

(Wychodzą: Płytek i Chudziak).

Kajusz. Ruszaj do domu, Janek Rugby, i ja wrócilem niebawem. *(Wychodzi Rugby).*

Gospodarz. Żegnam was, serduszka; wracam do mojego uczciwego Falstaffa, aby z nim jeden i drugi kufel kanaryjskiego wina wychylić. *(Wychodzi).*

Ford *(na str.).* Myślę, że on wprzódy napije się u mnie brzozowego soku i będzie skakał, jak mu zagram. Proszę, mości panowie.

Wszyscy. Idziemy, aby twojego cudaka zobaczyć.

(Wychodzą).

SCENA III.

Pokój w domu Forda.

(Wchodzą: pani Ford i pani Page).

Pani Ford. Hola, Janku! hola, Robercie!

Pani Page. Żwawo! żwawo! Czy kosz od bielizny —

Pani Ford. Wszystko w pogotowiu. Hej tam, Robercie!

(Wchodzą służący z koszem).

Pani Page. Śpieszcie się, prędko! prędko!

Pani Ford. Tu go postawcie.
Pani Page. Powiedz twoim ludziom, co mają robić; nie mamy czasu do stracenia.
Pani Ford. Jak wam już powiedziałam, Janku i Robercie, bądźcie gotowi w browarze, a na pierwsze moje zawołanie w lot przybywajcie, bez najmniejszej straty czasu, bez wahania się, weźcie kosz na ramiona, ruszajcie potem, co tchu wam stanie, ponieście go między praczki na Daczetowej łące i rzućcie wszystko w bagnisty rów nad Tamizą.
Pani Page. Czy rozumiecie?
Pani Ford. Raz i drugi całą rzecz im powtórzyłam; wiedzą dobrze, co mają robić. Idźcie teraz, a przybywajcie na pierwsze zawołanie. *(Wychodzą słudzy).*
Pani Page. Lecz patrz, zbliża się mały Robin.

(Wchodzi Robin).

Pani Ford. Co tam nowego, młody mój kobuzku? Jakie przynosisz mi nowiny?
Robin. Pan mój, sir John, czeka u tylnej furtki twojego domu, pani Ford, i prosi o posłuchanie.
Pani Page. Mała ty łątko, czy tylko nas nie zdradziłeś?
Robin. Nie, przysięgam. Pan mój nie wie, że tu jesteś, a zagroził mi wieczną wolnością, gdybym ci słowo o tem pisnął; przysiągł, że mnie odgoni.
Pani Page. Dobry z ciebie chłopczyna; twoje też milczenie za krawca ci stanie i uszyje ci nowy kaftan i nowe rajtuzy. Idę się teraz schować.
Pani Ford. Już bo i pora. — Idź, powiedz twojemu panu, że jestem sama. — Pani Page, pamiętaj, jaka twoja rola.

(Wychodzi Robin).

Pani Page. Bądź spokojna. Wyświstaj mnie, jeśli jej dobrze nie odegram. *(Wychodzi).*
Pani Ford. Wszystko więc gotowe. Uczęstujemy tę chorobliwą wilgoć, tę brzuchatą, wodnistą dynię; nauczymy go rozróżnić turkawki od sojek. *(Wchodzi Falstaff).*
Falstaff. Mam cię nakoniec, niebieski klejnocie! Niech umrę teraz, bo już dosyć długo żyłem; tu kres mojej ambicyi. O, błogosławiona godzino!
Pani Ford. O, słodki sir Johnie!
Falstaff. Pani Ford, nie mogę pochlebiać; nie mogę szczebiotać, pani Ford. Muszę ci teraz moje grzeszne życzenie wypowiedzieć: chciałbym, żeby mąż twój był w trumnie. Gotów jestem oświadczyć w przytomności największego magnata, że zrobiłbym z ciebie moją panią.

Pani Ford. Ja twoją panią, sir Johnie? Licha byłaby ze mnie pani.
Falstaff. Niech mi cały dwór francuski drugą taką pokaże. Widzę, jak twoje oczy walczyłyby o pierwszeństwo z dyamentami. Piękny łuk twojego czoła godny najpiękniejszego weneckiego stroiku.
Pani Ford. Prosta chustka, prosta tylko chustka mojemu czołu przystoi, a i ta nawet nie bardzo.
Falstaff. Jak możesz tak mówić, tyranko? Przepyszna byłaby z ciebie dworska dama. Twoja pewna i elastyczna noga rozkoszny dałaby ruch całej twojej kibici w półzaokrąglonej spódnicy. Wiem, coby z ciebie było, gdyby twój nieprzyjaciel fortuna nie była w wojnie z twoją przyjaciółką naturą. Tego przynajmniej nie możesz utaić.
Pani Ford. Wierzaj mi, na wszystkiem mi tem zbywa.
Falstaff. A dlaczegóż cię pokochałem? Niech ci to służy za dowód, że jest w tobie coś nadzwyczajnego. Słuchaj, nie mogę pochlebiać, nie mogę powiedzieć, że jesteś tem lub owem, jak niejeden z tych cedzących słówka fircyków, co to chodzą, jak kobiety w męskim ubiorze, a pachną, jak babiniec na Matkę Boską Zielną, nie mogę, bo kocham cię, ciebie tylko, bo godna jesteś mojej miłości.
Pani Ford. Nie zdradź mnie tylko, Johnie, ale mi się wszystko zdaje, że ty kochasz panią Page.
Falstaff. Mogłabyś równie dobrze powiedzieć, że kocham przechadzkę przede drzwiami więzienia za długi, które tak mi jest obrzydłe, jak wyziewy pieca wapiennego.
Pani Ford. Co do mnie, Bóg wie jeden, jak serdecznie cię kocham; przyjdzie czas, w którym się o tem dowodnie przekonasz.
Falstaff. Trwaj w tych uczuciach, a ja na nie zasłużę.
Pani Ford. Ach! muszę ci wyznać, że już na nie zasłużyłeś, bo nie miałabym ich inaczej.
Robin *(za sceną).* Pani Ford, pani Ford! Pani Page stoi u drzwi, zapocona, zadyszana, z obłąkanemi oczyma, i gwałtem pragnie z tobą mówić, i to natychmiast.
Falstaff. Nie chcę, żeby mnie widziała; schowam się za obicie.
Pani Ford. O, schowaj się, proszę, bo to pierwszego

rzędu papla z tej kobiety. *(Chowa się Falstaff. — Wchodzą: pani Page i Robin).* O co tu chodzi? Co tam nowego?

Pani Page. O, pani Ford, co ty zrobiłaś? Czekają na cię wstyd i ruina; zgubiłaś się na wieki.

Pani Ford. Jak to rozumiesz, dobra pani Page?

Pani Page. Przebóg, pani Ford! Mieć tak uczciwego męża, a dawać mu takie powody do podejrzeń!

Pani Ford. Jakie powody do podejrzeń?

Pani Page. Jakie powody do podejrzeń? Wstydź się! Jak grubo się pomyliłam w sądzie o twojej uczciwości!

Pani Ford. O nieba! Co to wszystko znaczy?

Pani Page. Twój mąż się zbliża, kobieto, z całą windsorską policyą, aby szukać szlachcica, który, jak powiada, jest teraz w jego domu, z twojem przyzwoleniem, aby grzesznie z jego nieobecności korzystać. Zginęłaś!

Pani Ford. Spodziewam się, że tak nie jest.

Pani Page. Daj, Boże, aby tak nie było, abyś nie miała u siebie takiego człowieka! Ale to niewątpliwie prawda, że mąż twój nadchodzi, a za nim połowa ludności windsorskiej, aby szukać tego jegomościa. Wyprzedziłam ich, żeby cię o wszystkiem uwiadomić. Jeśli się nie czujesz do winy, cieszę się z tego bardzo; lecz jeśli masz tu przyjaciela, oddal go, oddal go co prędzej. Nie stój tylko, jak odurzona; przywołaj cały twój dowcip na pomoc, broń twojego dobrego imienia, albo żegnaj szczęśliwe życie na wieki!

Pani Ford. Co tu począć? Jest tu szlachcic, drogi mój przyjaciel, a wstyd mój własny mniej mnie trwoży, niż jego niebezpieczeństwo. Wolałabym raczej widzieć go stąd daleko, niż mieć tysiąc funtów w kieszeni.

Pani Page. Przez Boga żywego! skończ twoje: wolałabym raczej i wolałabym raczej; pamiętaj, że mąż twój o trzy stąd kroki; myśl, jakby go stąd wydobyć, bo w domu ukryć go nie można. — Jakże mnie zawiodłaś! — Patrz, widzę kosz — jeśli to jegomość nie wyjątkowej postaci, może się do kosza wcisnąć — przykryj go z wierzchu brudną bielizną, jakbyś wszystko do zolowania posyłała; ale nie, teraz właśnie pora prania, każ twoim dwom sługom ponieść go na Daczetową łąkę.

Pani Ford. Za gruby, aby się tu zmieścić; co tu począć?

(Wchodzi Falstaff).

Falstaff. Pokaż mi go, pokaż mi go! o, pokaż mi go! Zmieszczę się, zmieszczę się. Słuchaj rady twojej przyjaciółki; zmieszczę się.

Pani Page. Co? Sir John Falstaff? A twoje listy, kawalerze?

Falstaff. Kocham cię. Ratuj mnie tylko; pomóż mi wcisnąć się do kosza. Nigdy —

(Włazi do kosza, kobiety przykrywają go brudną bielizną).

Pani Page. Chłopcze, pomóż nam przykryć twojego pana. Zawołaj twoich ludzi, pani Ford. A ty zwodniku kawalerze!

Pani Ford. Hola, Janku, Robercie! Janku! *(Wychodzi Robin. — Wchodzą służący).* Zabierzcie te brudy, a żwawo. Gdzie drążek? Co tam mruczycie pod nosem? Ponieście je do praczki na Daczetowej łące. W drogę, a żwawo!

(Wchodzą: Page, Ford, Kajusz i sir Hugo Evans).

Ford. Zbliżcie się, proszę. Jeśli podejrzenia moje są bezzasadne, śmiejcie się ze mnie, szydźcie ze mnie; zasługuję na to. — Co to i gdzie niesiecie?

Służący. Jużci brudną bieliznę do praczki.

Pani Ford. A tobie co do tego, gdzie ją niosą? Jeszcze tylko tego brakło, żebyś nos wścibiał do prania brudnej bielizny.

Ford. Do prania brudnej bielizny! Chciałbym, żebyś się przódy sama wyprała. Brudy! brudy! brudy! Tak jest, brudy, zaręczam, brudy, jakich jeszcze żadna praczka nie wyprała, jak się o tem naocznie przekonacie. *(Wychodzą służący z koszem).* Panowie, miałem sen tej nocy i sen wam ten opowiem. Oto moje klucze; idźcie do moich pokojów, szukajcie, szperajcie, a znajdziecie. Zapewniam was, że wykurzycie lisa; czekajcie tylko, żebym mu przódy z tej strony zaskoczył. Dobrze, a teraz do nory!

Page. Uspokój się, dobry panie Ford. Sam sobie wielką krzywdę wyrządzasz.

Ford. Masz racyę, panie Page! Idźmy teraz na górę, panowie; zobaczycie niebawem polowanie. Za mną, panowie! *(Wychodzi).*

Evans. Fantastyczne to humory i zaztroście.

Kajusz. To nie francuski moda; we Francyi zazdrosny nie było.

Page. Idźmy za nim, panowie; zobaczymy, jak się to wszystko skończy.

(Wychodzą: Evans, Page i Kajusz).

Pani Page. A co, czy nie dubeltowy figiel.

Pani Ford. Nie wiem, co więcej mnie bawi, czy wyprowadzenie w pole mojego męża, czy sir Johna.

Pani Page. Jak mu tam ciepło być musiało, gdy mąż twój pytał, co było w koszu!

Pani Ford. Wszystko mi się zdaje, że mu bardzo potrzebna będzie kąpiel; tak więc rzucenie do wody na dobre mu wyjdzie.

Pani Page. Na szubienicę z tym nieuczciwym urwiszem! Chciałabym, żeby wszystkich podobnych hultai podobny los spotkał.

Pani Ford. Mój mąż, jak wnoszę, musiał mieć szczególne podejrzenie, że Falstaff był w jego domu, bo nigdy jeszcze nie widziałam go w takim paroksyzmie zazdrości.

Pani Page. Zrobię zasadzkę na wyświetlenie tej rzeczy. Co do Falstaffa, trzeba mu jeszcze nowy figiel wypłatać, bo trudno, żeby jedno lekarstwo wyleczyło go z tej rozpustnej choroby.

Pani Ford. Czy nie byłoby dobrze wyprawić do niego w poselstwie to głupie ścierwo, panią Żwawińską, z przeproszeniem, że go do wody rzucono, a z nową nadzieją, aby go tym sposobem przywabić na powtórne cięgi?

Pani Page. Zróbmy tak. Zaproś go jutro rano na ósmą godzinę, żeby mu dzisiejszą nieprzyjemność wynagrodzić.

(Wchodzą: Ford, Page, Kajusz i sir Hugo Evans).

Ford. Nie mogę go znaleźć. Kto wie, czy ten urwisz nie chwalił się z rzeczy, których dopiąć nie mógł.

Pani Page. Czy słyszysz?

Pani Ford. Pięknie mnie traktujesz, panie Ford, niema co powiedzieć.

Ford. To prawda.

Pani Ford. Bodaj niebo zrobiło cię lepszym od twoich myśli!

Ford. Amen.

Pani Page. Sam ciężko się krzywdzisz, panie Ford.

Ford. Cóż robić? muszę znieść wszystko.

Evans. Jeśli tu jest kto w tym tomu, alpo w tych pokojach, alpo tych skrzyniach, alpo szafach, niech Pan Póg otpuści moje grzechy w tzień sątu!

Kajusz. Na honor, i ja tak myślal, nikt tu nie bylo.

Page. Fe, fe, panie Ford! czy się nie wstydzisz? Co za duch, co za dyabeł myśl ci tę podszepnął? Nie chciałbym zapaść na tę chorobę za wszystkie skarby windsorskiego zamku.

Ford. Moja w tem wina, panie Page, cierpię też za to.

Evans. Cierpisz za złe sumienie. Żona twoja tak jest uczciwa kopieta, jakiejpym nie znalazł między pięcioma tysiącami i pięćset w totatku.

Kajusz. Na honor, widzialem teraz, że to uczciwa kobieta.

Ford. Niech i tak będzie, obiecałem wam obiad, chodźcie ze mną do parku. Proszę was, przebaczcie mi; wyłożę wam później przyczyny, dla których to zrobiłem. A ty, żono, i ty, pani Page, proszę was, przebaczcie mi także, proszę was z całego serca, przebaczcie mi.

Page. Idźmy, panowie, ale uprzedzam, że śmiać się z niego będziemy. Zapraszam was do mojego domu jutro na śniadanie; pójdziemy potem razem na ptaki, bo mam przedziwnego sokoła. Czy zgoda?

Ford. Zgoda na wszystko.

Evans. Gdzie pędzie jeden, może rachować na mnie trugiego to kompanii.

Kajusz. Gdzie bylem jeden lub dwa, to ja dorobilem trzeci.

Ford. Proszę, panie Page, idźmy.

Evans. A ja cię teraz proszę, nie zapomnij o tym wszawym urwiszu, gospotarzu.

Kajusz. Dobry, dobry, na honor, z caly serca!

Evans. Wszawym urwiszu, który się ważył trwiny z nas stroić. *(Wychodzą).*

SCENA IV.

Pokój w domu pana Page.

(Wchodzą: Fenton i Anna Page).

Fenton. Nie ślej mnie znowu do ojca, Anusiu!
Bo darmo, widzę, jego względów szukam.

Anna. Ach, cóż więc począć?

Fenton. Zostać sobie wierną.
Ród mój, powiada, nazbyt jest wysoki;
Gdym w zbytkach ojców roztrwonił majątek,
Chcę jego złotem straty reparować;

Ma przytem inne w zapasie zarzuty:
Moich przyjaciół, młodość mą rozpustną;
Mówi, Anusiu, że cię kocham tylko
Jak worek złota.

Anna. Może się nie myli.

Fenton. Nie, tak mi Boże dopomóż na przyszłość!
Wyznaję, pierwszą zalotów podnietą
Były, Anusiu, ojca twego skarby,
Lecz wnet odkryłem wartość twojej duszy,
Wyższą nad złoto, nad worki pieniędzy,
Tak, że dziś wszystkich moich życzeń celem
Jest posiadanie ciebie tylko jednej.

Anna. Do ojcowskiego stukaj jeszcze serca;
A gdy i teraz pokorne błagania
Nic nie wskórają, później — zobaczymy.
Słuchaj mnie teraz. *(Odchodzą na stronę).*

(Wchodzą: Płytek, Chudziak i pani Żwawińska).

Płytek. Przerwij ich rozmowę, pani Żwawińska; mój krewny sam przemówi w własnym interesie.

Chudziak. Trafię czy nie trafię, wolna próba.

Płytek. Nie trać tylko serca.

Chudziak. Nie, nie przestraszy mnie ona; tego się nie boję; ale wyznaję, że drżą pode mną łydki.

Żwawińska. Anusiu, pan Chudziak chciałby z tobą kilka słów pogadać.

Anna. Zaraz mu służę. *(Na str.).* To ojcowski wybór!
Ach, jakie stosy przywar i brzydoty
Piękność swym płaszczem zdaje się odziewać,
Gdzie trzysta funtów rocznego dochodu!

Żwawińska. A jakże się miewa dobry nasz pan Fenton?
Słówko, jeśli łaska. *(Odchodzą na stronę).*

Płytek. Przybliża się, więc do szturmu, kuzynie! Chłopcze, pamiętaj, miałeś ojca —

Chudziak. Miałem ojca, panno Anno; stryj mój mógłby ci o nim zabawne opowiadać historye. Proszę cię, stryjaszku, opowiedz pannie Annie figiel, jak ojciec mój wykradł dwie gęsi z kojca.

Płytek. Panno Anno, synowiec mój kocha cię.

Chudziak. O kocham, jak jakąbądź inną pannę w całem hrabstwie Gloucesterskiem.

Płytek. Da ci utrzymanie godne szlachcianki.

Chudziak. Dam je, na przekorę wielkim i małym, dam jak to szlachcicowi na zagrodzie przystoi.

Płytek. Zapisze ci na grosz wdowi sto pięćdziesiąt funtów.

Anna. Pozwól, dobry panie Płytku, niech sam dla siebie konkuruje.

Płytek. Dziękuję ci za to, panno Anno, dziękuję ci za to pocieszające słowo. Panna Anna pragnie z tobą mówić, synowcze, więc was sam na sam zostawiam.

Anna. Cóż więc, panie Chudziaku?

Chudziak. Cóż więc, panno Anno?

Anna. Jaka jest twoja ostatnia wola?

Chudziak. Moja ostatnia wola? do krocset beczek! A to mi piękne żarty! Jeszcze, dzięki niebu, nie napisałem mojej ostatniej woli; jeszcze ze mną tak źle nie jest, dzięki Bogu.

Anna. Chciałam powiedzieć, panie Chudziaku, czego ode mnie żądasz?

Chudziak. Żeby powiedzieć prawdę, osobiście, żądałbym od ciebie albo mało, albo nic. Lecz twój ojciec i stryj mój zrobili mi pewne propozycye; jeśli mi się to poszczęści, bardzo dobrze; jeśli nie poszczęści, to cóż robić? Daj, Panie Boże, radość innemu! Zresztą oni ci lepiej powiedzą, jak stoją rzeczy; zapytaj twojego ojca, który się zbliża. *(Wchodzą: Page i pani Page).*

Page. A, to pan Chudziak; kochaj go, Anusiu.
Jak to? pan Fenton? a co on tu robi?
Krzywdzisz mnie, panie, dom mój nawiedzając,
Boć wiesz, że córka ma już nie jest wolną.

Fenton. Dobry mój panie, nie gniewaj się na mnie.

Pani Page. Proszę cię, przestań córkę mą nawiedzać.

Page. To nie dla ciebie żona.

Fenton. Pozwól, panie,
Jedno mi słowo.

Page. Nie, nie, panie Fenton! —
Proszę, panowie Płytku i Chudziaku. —
Wiesz teraz, panie, jakie moje myśli,
Skończ swe zaloty i przestań mnie krzywdzić.

(Wychodzą: Page, Płytek i Chudziak).

Żwawińska. Adresuj się do pani Page, tylko śmiało.

Fenton. Uczucia moje, pani, dla twej córki
Tak są uczciwe, a tak są gorące,
Że, mimo wszystkich zawad i trudności,
Śmiało w obronie miłości mej walczę,
A na twą pomoc śmiem także rachować.

Anna. Wybaw mnie, matko, od głupiego męża.

Pani Page. Nie bój się, mam ja lepszego na myśli.
Żwawińska. Mojego pana, doktora Kajusza.
Anna. Raczej mnie żywcem, matko, wkop do ziemi,
A zakamionuj potem kartoflami!
Pani Page. Nie troszcz się tylko; dobry panie Fenton,
Nie jestem z tobą, ani przeciw tobie;
Zapytam córki, jakie są jej myśli,
A jej uczucie mojem także będzie.
Na teraz żegnam; musim iść do domu,
Ażeby gniewu ojca jej nie ściągnąć.
Fenton. Żegnam cię, pani, żegnam cię, Anusiu.
(Wychodzą: pani Page i Anna).
Żwawińska. To moja sprawa, panie Fenton. Jakto, mówiłam, i ty chcesz rzucić twoje dziecko w objęcia jakiegoś tam głuptasa, lub jakiegoś doktora? Wiedz, panie Fenton, moja to sprawa.
Fenton. Dzięki ci za to, a dziś wieczór, proszę,
Daj ten pierścionek słodkiej mojej Annie,
A za fatygę przyjmij to ode mnie. *(Wychodzi).*
Żwawińska. Niech ci za to pan Bóg stokrotnie zapłaci! Uczciwe to serce; dla takiego serca gotowa kobieta w ogień się rzucić lub skoczyć do wody. A jednak, pragnęłabym, żeby pan mój dostał Anusię, albo pragnęłabym, żeby ją dostał pan Chudziak, a prawdę mówiąc, pragnęłabym, żeby ją dostał pan Fenton. Co będę mogła dla wszystkich trzech zrobię, bo to wszystkim trzem przyrzekłam, a dane słowo to rzecz święta, przedewszystkiem dla pana Fenton. A teraz śpieszę z innem poselstwem od dwóch moich pań do sir Johna Falstaffa. Co za cielę ze mnie, że już tu tyle czasu straciłam! *(Wychodzi).*

SCENA V.

Pokój w gospodzie pod Podwiązką.

(Wchodzą: Falstaff i Bardolf).

Falstaff. Hola, Bardolf!
Bardolf. Jestem, panie.
Falstaff. Przynieś mi kwartę wina, a dorzuć grzankę. *(Wychodzi Bardolf).* Dożyłem więc tego, żeby mnie wyniesiono w koszu i rzucono do Tamizy, jak rzeźnicze podróbki? Jeśli raz jeszcze podobnego mnie co spotka, każę sobie z czaszki mózg wyjąć, omaścić i dać psu na kolendę. Toć te hultaje cisnęli mnie do wody z tak spokojnem sumieniem, jakby szło o utopienie ślepych szczeniąt, piętnaścioro jednym pomiotem; a dość rzucić oko na moją figurę, żeby się domyślić, iż mam pewną skłonność do zatonięcia; choćby woda była głęboka, jak piekło, na samo dno pójdę. Byłbym niewątpliwie utonął, gdyby, na moje szczęście, nie było przy brzegu mielizny; a to jest rodzaj śmierci, którym się brzydzę, bo woda wydyma człowieka, a coby się ze mnie zrobiło, gdyby mnie wydęła woda? Byłaby ze mnie prawdziwa Góra-Mumia.
(Wchodzi Bardolf z winem).
Bardolf. Pani Żwawińska chciałaby mówić z tobą, panie.
Falstaff. Czekaj, niech przódy wleję trochę wina do tamizianej wody, bo żołądek mój tak zimny, jakgdybym połknął kilka pigułek ze śniegu dla ochłodzenia nerek. Zawołaj ją teraz.
Bardolf. Hola, mościa pani! *(Wchodzi pani Żwawińska).*
Żwawińska. Z przeproszeniem; przebacz, dostojny panie; życzę dostojnemu panu dzień dobry.
Falstaff. Zabierz te kielichy, a przynieś mi kwartę gorącego wina; tylko przyrządź trunek, jak należy.
Bardolf. Czy z jajami?
Falstaff. Nie, czysty; nie lubię kurzego nasienia w moim napitku. *(Wychodzi Bardolf).* Co masz mi do powiedzenia?
Żwawińska. Co mam do powiedzenia? Przychodzę do ciebie, panie, w poselstwie od pani Ford.
Falstaff. Od pani Ford? Mam już po gardło twojej pani Ford; dobry już jej zapłaciłem fordan[1]); ani chcę więcej o niej słyszeć.
Żwawińska. Ach, biedne serduszko! to nie jej wina. Wścieka się za to na swoich ludzi, którzy nie zrozumieli jej myśli.
Falstaff. Jak ja nie zrozumiałem, budując na obietnicach szalonej niewiasty.
Żwawińska. Ach, panie! gdybyś widział, jak ona lamentuje nad tym wypadkiem, serceby się w tobie krajało. Mąż jej idzie dziś polować na ptaki; raz jeszcze za-

[1]) Fordan, cło na rzece.

prasza cię do siebie, między ósmą a dziewiątą. Muszę co prędzej zanieść jej odpowiedź. Wynagrodzi cię za wszystko, możesz mi wierzyć.

Falstaff. Niech i tak będzie. Powiedz jej, że przyjdę, a dodaj, niech pomyśli, co jest człowiek, niech rozważy jego słabości, a potem niech sądzi o mojej zasłudze.

Żwawińska. Powiem jej wszystko.

Falstaff. Pamiętaj. Więc mówiłaś, między dziewiątą a dziesiątą?

Żwawińska. Nie, między ósmą a dziewiątą.

Falstaff. Dobrze; idź teraz z Bogiem; nie chybię terminu.

Żwawińska. Pokój z tobą, panie. *(Wychodzi).*

Falstaff. Dziwno mi, że nic jeszcze nie słyszałem o panu Strudze; uprzedził mnie jednak, żebym na niego czekał. Pieniądze jego bardzo mi do smaku. Otóż i on.

(Wchodzi Ford).

Ford. Szczęść Boże!

Falstaff. Witamy, panie Strugo. Przychodzisz zapewne dowiedzieć się, co zaszło między mną a żoną Forda?

Ford. Tak jest, sir Johnie, to powód moich odwiedzin.

Falstaff. Panie Strugo, nie chcę ci kłamać; byłem w jej domu o wyznaczonej godzinie.

Ford. I znalazłeś przyjęcie?

Falstaff. Bardzo niemiłe, panie Strugo.

Ford. Jakto, panie? Czy nagle zmieniła postanowienie?

Falstaff. Bynajmniej, panie Strugo, ale ten wymokły *cornuto,* jej małżonek, panie Strugo, palony ciągłą zazdrością, nadbiegł w chwili naszego spotkania, gdyśmy się uściskali, ucałowali, wieczną miłość przysięgli, odegrali, że tak powiem, prolog naszej komedyi, a za nim przyleciała psiarnia jego kompanów, zazdrością jego podszczuwanych, czy uwierzysz, aby szukać w całym domu gacha jego żony.

Ford. Jakto, gdy tam byłeś?

Falstaff. Gdy tam byłem.

Ford. A on cię szukał, ale nie mógł znaleźć?

Falstaff. Opowiem ci wszystko. Szczęśliwym wpływem mojej dobrej gwiazdy nadbiega niejaka pani Page, donosi, że Ford się zbliża, i wpada na myśl — bo żona Forda straciła głowę — żeby mnie wynieść z domu w koszu na bieliznę.

Ford. W koszu na bieliznę?

Falstaff Tak jest, w koszu na bieliznę. Zapakowały mnie więc z brudnemi koszulami, spódnicami, skarpetkami, zasmarowanemi serwetami, tak, panie Strugo, że była tam mieszanina smrodów, jakie jeszcze nigdy nie obraziły ludzkiego nosa.

Ford. A jakże długo tam zostałeś?

Falstaff. Dowiesz się o wszystkiem, panie Strugo, co wycierpiałem, żeby tę kobietę, dla twojego dobra, do złego poprowadzić. Gdy więc tak byłem do kosza zapakowany, dwóch hajdamaków ze służby Forda, przywołanych przez panią, odebrało rozkaz, aby mnie ponieść, pod nazwiskiem brudnej bielizny, na Daczetową łąkę. Wzięli mię więc na ramiona, w samych drzwiach spotkali zazdrosnego durnia, swojego pana, który ich dwa czy trzy razy zapytał, co nieśli w koszu. Drżałem ze strachu, żeby czasem nie przyszła myśl temu wściekłemu hultajowi zajrzeć do kosza; ale przeznaczenie, które go wskazało na rogala, wstrzymało mu rękę; tak więc on wszedł do domu, aby mnie szukać, a ja wyszedłem pod firmą brudnej bielizny. Lecz słuchaj końca, panie Strugo. Wycierpiałem męki trzech rodzajów śmierci: naprzód, okrutny strach, żeby mnie nie znalazł ten zgniły baran zazdrosny; powtóre, siedziałem zgięty w obręcz, jak dobra klinga, szpic do rękojeści, pięta do głowy; nakoniec, byłem zaszpontowany, jak dobra okowita, śmierdzącą bielizną, we własnej fermentującą tłustości. Wyobraź sobie to wszystko, — człowiek mojej natury — wyobraź sobie to wszystko: ja, co jestem czuły na gorąco, jak masło, ja, człowiek w ciągłym roztopie i odwilży! To był cud wyraźny, że się nie udusiłem. Pomyśl teraz, że właśnie kiedy najgorętsza była kąpiel, gdy byłem więcej niż na połowę wyduszony w tej tłustości, jak holenderska sztufada, rzucono mnie do Tamizy i, gorącego do czerwoności, ostudzono, jak podkowę, w lodowatej wodzie. Pomyśl tylko, rozpalonego do czerwoności! pomyśl tylko, panie Strugo!

Ford. Wierzaj mi, panie, ubolewam z całego serca, że dla mojej miłości tyle wycierpiałeś. Widzę, że trzeba mi wszelkiej wyrzec się nadziei, bo nie sądzę, abyś chciał raz jeszcze szczęścia u niej próbować.

Falstaff. Panie Strugo, wolałbym raczej, żeby mnie rzucono do Etny, jak mnie rzucono do Tamizy, niż żebym ją miał tak zostawić. Mąż jej poluje dziś na ptaki;

odebrałem od niej nowe poselstwo; czeka na mnie, panie Strugo, między ósmą a dziewiątą.

Ford. Zdaje mi się, że już wybiła ósma.

Falstaff. Już wybiła ósma? muszę więc śpieszyć na umówione miejsce. Przyjdź do mnie, skoro znajdziesz wolną chwilę, a dowiesz się o skutku mojej wyprawy. Wszystko na tem się skończy, że będzie twoją. Bądź zdrów! Będziesz ją miał, panie Strugo; przyprawisz rogi panu Ford, panie Strugo! *(Wychodzi).*

Ford. Ha, ha! czy to widzenie? czy to sen? czy śpię? Panie Ford, obudź się, obudź się, panie Ford! Jest dziura w twojej najlepszej szacie, panie Ford. Oto są skutki małżeństwa! Oto są skutki posiadania bielizny i koszów! To dobrze; sam ogłoszę przed światem, czem jestem. Złapię teraz tego rozpustnika; jest w moim domu; nie wymknie mi się; niepodobna, żeby się wymknął; nie wciśnie się przecie do sakiewki, ani do pieprzniczki, a jeżeli dyabeł, który się nim opiekuje, na pomoc mu nie przyszedł, będę go szukał w myszej jamie. Choć muszę zostać tem, czem jestem, to przynajmniej to, czembym być nie chciał, nie zrobi mnie potulnym. Jeśli mam rogi, które mnie do szaleństwa doprowadzą, to przynajmniej, jak wściekły, będę bódł tymi rogami. *(Wychodzi).*

AKT CZWARTY.

SCENA I.

Ulica.

(Wchodzą: pani Page, pani Żwawińska, Wilhelm).

Pani Page. Czy myślisz, że jest już w domu Forda?

Żwawińska. Jestem pewna, że jest już, albo będzie za chwilę. Trudno opowiedzieć, jak szaleje na samą myśl o swojej kąpieli w Tamizie. Pani Ford czeka na ciebie z niecierpliwością.

Pani Page. Idę do niej za chwilę, tylko przódy mojego chłopaka do szkoły poprowadzę. Ale zbliża się jego nauczyciel; widzę, że dziś rekreacya. *(Wchodzi sir Hugo Evans).* Jakto, księże Hugonie, czy niema dziś szkoły?

Evans. Nie; pan Chudziak wyprosił tziś tla studentów rekreacyą.

Żwawińska. Daj mu za to, Panie Boże, długie zdrowie!

Pani Page. Księże Hugonie, mąż mój powiada, że syn mój żadnych nie robi postępów w szkole. Proszę cię, zadaj mu kilka pytań z gramatyki.

Evans. Pójtź tu sam, Wilhelmku; trzymaj prosto głowę; pójtź tu sam.

Pani Page. No! idźże do księdza proboszcza; trzymaj prosto głowę, a odpowiadaj śmiało na pytania pana profesora; nie bój się.

Evans. Wilhelmku, ile mają liczp rzeczowniki?

Wilhelm. Dwie.

Żwawińska. Ktoby myślał? Mnie się zawsze zdawało, że było ich jedna więcej, boć przecie mówią, plecie trzy po trzy.

Evans. Skończ twoje paplanie. Jak po łacinie piękny, Wilhelmku?

Wilhelm. *Pulcher.*

Żwawińska. A co do tego, to prawda, boć co pulchne, to piękne.

Evans. Prostoduszna z ciepie niewiasta; proszę cię, tylko nie przerywaj nam egzaminu. Co to jest *lapis,* Wilhelmku?

Wilhelm. Kamień.

Evans. A co jest kamień, Wilhelmku?

Wilhelm. Głazik.

Evans. Nie, kamień jest *lapis;* proszę cię, zanotuj to sopie w pamięci.

Wilhelm. *Lapis.*

Evans. Partzo toprze, Wilhelmku. A jak się to nazywa, skąt się pożyczają artykuły?

Wilhelm. Artykuły pożyczają się od zaimków, które się odmieniają, jak następuje: *Singulariter, nominativo hic, haec, hoc.*

Evans. *Nominativo hig, haeg, hog;* proszę teraz, taj baczność; *genitivo, hujus,* a jak jest *accusativo?*

Wilhelm. *Accusativo, hinc.*

Evans. Zapisz sopie w pamięci, moje tziecko, *Accusativo hing, hang, hong.*

Żwawińska. Hang, hong, to jakaś chińska łacina.

Evans. Skończ twoje paplanie, niewiasto. Jak *vocativo,* Wilhelmku?

Wilhelm. *O — vocativo, O!*
Evans. Pamiętaj, Wilhelmku, *vocativo* jest *caret.*
Żwawińska. Wygodny to wózek, ale na co to biednym ludziom o nim myśleć.
Evans. Skończ, kopieto!
Pani Page. Cicho!
Evans. Powiedz teraz *dativo.*
Wilhelm. *Dativo, huic.*
Żwawińska. A to co mi za łacina? Grzeszysz, księże proboszczu, jeśli takich wyrazów uczysz dzieci; niema po co do szkoły je posyłać, zbyt tylko prędko same się tego w domu nauczą. Fe, wstydź się, księże proboszczu!
Evans. Kopieto, czy głowę straciłaś? Czy nie masz zmysłu na przypatki, liczpy i rotzaje? Taka z ciebie głupia chrześcijanka, jakiejpym sopie mógł zapragnąć.
Pani Page. Proszę cię, nie przerywaj!
Evans. A teraz, Wilhelmku, odmieniaj mi zaimek względny.
Wilhelm. Zapomniałem.
Evans. Zaimek względny jest *qui, quae, quod.* Jeśli mi raz jeszcze zapomnisz twoje *qui,* twoje *quae,* twoje *quod,* zajrzymy do starej pani. A teraz itź pawić się, ruszaj.
Pani Page. Większy z niego mędrek, niż myślałam.
Evans. Niesłychaną ma pamięć. Żegnam, pani Page.
Pani Page. Żegnam, dobry księże proboszczu. *(Wychodzi sir Hugo).* Idź do domu, migdałku. W drogę, niemało już straciłyśmy czasu. *(Wychodzą).*

SCENA II.

Pokój w domu Forda.

(Wchodzą: Falstaff i pani Ford).

Falstaff. Pani Ford, smutek twój pochłonął moje cierpienia. Widzę, że jesteś gorąca w miłości, a bądź przekonana, że wszystko tak ci zapłacę, iż nie będzie na szerokość włoska różnicy, a to, pani Ford, nietylko w zwykłych obowiązkach miłości, ale i we wszystkich jej przyborach, dopełnieniach i obrzędach. Ale czy tylko pewna jesteś teraz, że mąż twój nas nie zejdzie?
Pani Ford. Poszedł polować na ptaki, słodki sir Johnie.

Pani Page *(za sceną).* Hej tam, kumo Ford, otwórz, otwórz co prędzej!
Pani Ford. Skryj się do tego pokoju, sir Johnie.
(Wychodzi Falstaff. — Wchodzi pani Page).
Pani Page. Co tam nowego, kochaneczko? Czy jest kto w domu, prócz ciebie?
Pani Ford. Niema nikogo, prócz mnie i moich ludzi.
Pani Page. Czy to tylko prawda?
Pani Ford. Nie, wierzaj mi, niema nikogo *(Na str.).* Mów głośniej.
Pani Page. Jeśli tak, to dzięki Bogu, że niema nikogo.
Pani Ford. Dlaczego?
Pani Page. Bo twojego męża napadł nowy paroksyzm starej choroby. Słyszałam, jak z moim mężem dysputował. Tak wygaduje na wszystkich żonatych, tak przeklina wszystkie córki Ewy, jakiejbądź cery, tak bije się w czoło i krzyczy: puszczajcie, puszczajcie! że wszelkie szaleństwa, jakie dotąd widziałam, zdają mi się teraz potulnością, grzecznością i cierpliwością, z tym jego paroksyzmem porównane. Cieszę się, że niema tu tłustego kawalera.
Pani Ford. Jakto? czy mówi o nim?
Pani Page. O nim tylko. Przysięga, że, gdy go szukał ostatnim razem, wyniesiono go stąd w koszu; zapewnia mojego męża, że jest tu znowu teraz; odciągnął go z towarzyszami od rozpoczętej zabawy, aby się przekonać powtórnie, czy bezzasadne są jego podejrzenia. Cieszę się, że niema tu kawalera; niech teraz mąż twój zobaczy, na jakiego wystrychnął się dudka.
Pani Ford. Jak jest stąd daleko, pani Page?
Pani Page. O trzy kroki, na rogu ulicy; będzie tu w mgnieniu oka.
Pani Ford. Zginęłam! Kawaler jest tutaj.
Pani Page. A więc ciebie wieczny wstyd, a jego śmierć czeka. Co za kobieta z ciebie! Precz z nim, precz z nim! Lepszy wstyd, niż morderstwo.
Pani Ford. Jakże go stąd wyprawić? jak go ocalić? Czy znowu do kosza zapakować? *(Wbiega Falstaff).*
Falstaff. Nie, za nic na świecie nie dam się powtórnie do kosza pakować! Czy nie mógłbym się wymknąć, nim nadejdzie?
Pani Page. Niestety, trzech braci Forda stoją u drzwi z pistoletami tak, że wyjść stąd niepodobna; inaczej

mógłbyś się wymknąć, nim nadejdzie. Ale po co tu przyszedłeś?

Falstaff. Co ja tu pocznę? Schowam się do komina.

Pani Ford. Zwyczaj ich flinty w komin wystrzeliwać. Wleź raczej do pieca.

Falstaff. Pokaż go.

Pani Ford. Ale nie, szukać cię tam nie omieszka. Dla pamięci ma regestr wszystkich pras, kufrów, szaf, waliz, studni i piwnic; z regestru będzie jedne po drugich przetrząsał: ani podobna w domu cię schować.

Falstaff. To wyjdę.

Pani Page. Jeśli we własnej wyjdziesz postaci, zginąłeś, kawalerze. Ale gdybyś się przebrał —

Pani Ford. Jakby go tu przebrać?

Pani Page. Alboż ja wiem, nieszczęśliwa! Niema kobiecej sukni dość na niego przestronnej, inaczej, mógłby zacisnąć kapelusz, spuścić podwikę, owinąć się szalem i ratować się ucieczką.

Falstaff. Poczciwe dusze, wymyślcie jaki ratunek! Gotów jestem na wszystko, byle uniknąć nieszczęścia.

Pani Ford. Ciotka mojej garderobianej, otyła kobieta z Brentford, zostawiła swoją suknię na strychu.

Pani Page. Daję słowo, suknia mu się ta nada, boć ona ma jego tuszę; jest tu także jej pilśniany kapelusz i jej podwika. Wskocz więc na strych, kawalerze.

Pani Ford. Słuchaj jej rady, słodki sir Johnie. Tymczasem poszukam tu z panią Page jakiego czepca.

Pani Page. Śpiesz się, śpiesz się! Wdziej tymczasem suknię; przyjdziemy niebawem, aby skończyć twoją toaletę. *(Wychodzi Falstaff).*

Pani Ford. Jakbym pragnęła, żeby go mąż mój spotkał w tem przebraniu! On nie może ścierpieć widoku tej starej baby z Brentford; przysięga, że to czarownica; zabronił jej w naszym domu nogą stanąć, inaczej, zagroził jej kijem.

Pani Page. Niechże go naprzód Bóg poprowadzi pod kij twojego męża, a potem niech dyabeł tym kijem kieruje!

Pani Ford. Ale czy tylko mąż mój przyjdzie?

Pani Page. Przyjdzie, bo, co mówiłam, jest prawda, że mówi o koszu, choć nie wiem, skąd się o sprawie tej dowiedział.

Pani Ford. Przekonamy się o tem. Nakażę moim ludziom kosz powtórnie wynosić i w samych drzwiach go spotkać, jak ostanim razem.

Pani Page. Tylko go nie widać. Idźmy go przebrać za czarownicę z Brentford.

Pani Ford. Powiem wprzódy moim ludziom, co mają robić z koszem. Idź tymczasem na górę, pośpieszę za tobą co prędzej z potrzebnymi rupieciami. *(Wychodzi).*

Pani Page. Na szubienicę z tym nieuczciwym hultajem! nie potrafimy nigdy ukarać go dość surowo.
Świat się przekona z niewinnej pustoty,
Że się możemy bawić bez uszczerbku cnoty;
Rzadko śmiech złych uczynków towarzyszem bywa:
Najczęściej woda cicha brzegi swe podrywa.
(Wychodzi. Wchodzi pani Ford i dwóch służących).

Pani Ford. Dalej, chłopaki, weźcie znowu kosz na barki; pan wasz do drzwi się zbliża. Jeśli wam każe na ziemi kosz postawić, wykonajcie rozkaz. Nie traćcie czasu, zróbcie, jak powiedziałam. *(Wychodzi).*

I. Służący. Chwytaj za drążek.

II. Służący. Daj Boże, żeby znowu nie był pełen kawalera!

I. Służący. Mam nadzieję, że tak źle nie będzie; wolałbym raczej nieść kosz pełny ołowiu.

(Wchodzą: Ford, Page, Płytek, Kajusz i sir Hugo Evans).

Ford. A jeśli się pokaże, że to prawda, jak wrócisz honor mojemu rozumowi, który tak pokrzywdziłeś? — Postawcie kosz na ziemię, hultaje! Niech kto zawoła mojej żony. W koszu młodzieniaszek! O, łotry wszeteczne! — To wyraźny przeciw mnie spisek całej bandy, całej łai urwiszów. Zawstydzimy teraz dyabła. — Hola, mościa pani! Hola, przybywaj! Zobacz, co za uczciwą bieliznę do prania posyłasz.

Page. A to już za wiele! Panie Ford, niepodobna dłużej wolnym cię zostawić; musimy cię związać.

Evans. To czysty lunatyk; to człowiek jak pies wściekły.

Płytek. Wierzaj mi, panie Ford, to niedobrze, to wcale niedobrze. *(Wchodzi pani Ford).*

Ford. I ja powtarzam: to wcale niedobrze. Zbliż się tu, mościa pani Ford! mościa pani Ford, uczciwa niewiasto, skromna żono, uczciwe stworzenie, której mężem zazdrosny jest waryat! Podejrzywam cię bez powodów, mościa pani, czy nieprawda?

Pani Ford. Niebo mi świadkiem, że mnie podejrzywasz

bez powodów, jeśli mnie o jaką nieuczciwość podejrzywasz.

Ford. Piękna wymowa, miedziane czoło; zobaczmy, jak długo to potrwa. Wyłaź, hultaju! *(Wyrzuca z kosza bieliznę).*

Page. To przechodzi wszelkie wyobrażenie.

Pani Ford. Czy wstydu nie masz? Co tobie do bielizny?

Ford. Potrafię ja cię znaleźć!

Evans. To sensu niema. Czy chcesz żony twojej suknie aresztować? Skończ, proszę.

Ford. Wytrząście kosz, powtarzam!

Pani Ford. Co robisz, człowieku, co robisz?

Ford. Jak jestem człowiekiem, panie Page, wczora z mojego domu wyniesiono schowanego w tym koszu gacha; czy nie może tam być raz drugi? Jestem pewien, że znajduje się teraz w moim domu; moja wiadomość jest niewątpliwa; zazdrość moja ma podstawę. Wyrzućcie mi z kosza wszystką bieliznę!

Pani Ford. Jeśli znajdziesz tam człowieka, jak pchłę go zabij.

Page. Tu niema nikogo.

Płytek. Na moje słowo, to niedobrze, panie Ford; sam się krzywdzisz.

Evans. Szukaj ratunku w motlitwie, panie Fort, a nie słuchaj potszeptów twojego serca; to zaztrość.

Ford. To tylko dowodzi, że niema w koszu człowieka, którego szukam.

Page. Nie, niema go nigdzie, tylko w twoim mózgu.

Ford. Jeszcze ten raz pomóżcie mi dom mój przetrząsnąć, a jeśli nie znajdę, czego szukam, bądźcie dla mnie bez miłosierdzia, weźcie mnie za wieczny przedmiot waszego pośmiewiska; niech odtąd będzie przysłowie: zazdrosny, jak Ford, który szukał w pustym orzechu gacha swojej żony. Bądźcie mi pomocą raz jeszcze; jeszcze raz ze mną szukajcie!

Pani Ford. Hej, pani Page! zejdź co prędzej, a przyprowadź ze sobą starą kobietę; mąż mój chce wejść do pokoju.

Ford. Starą kobietę? Co za starą kobietę?

Pani Ford. Mojej garderobiany ciotkę z Brentford.

Ford. Tę czarownicę? tę starą hultajkę? Czy nie zakazałem jej do mojego domu przychodzić? Przychodzi tu z poselstwami, czy nieprawda? Prostoduszni z nas ludzie; nie wiemy wcale, co się tam dzieje pod płaszczykiem ciągnięcia kabały. Rzemiosłem jej czary, zaklęcia, figury i Bóg wie, co tam jeszcze; wszystko to są rzeczy nad nasz rozum, nad nasze pojęcie. Zejdź mi tu zaraz, ty czarownico, zejdź mi tu zaraz, powtarzam!

Pani Ford. Uspokój się, mój dobry, kochany mężulku. Mości panowie, nie pozwólcie mu bić starej kobiety.

(Wchodzi pani Page, prowadząc Falstaffa, przebranego za kobietę).

Pani Page. Śmiało, matko; nie bój się, pani Prat; daj mi rękę.

Ford. Dam ja tej matce synowskie powitanie. — Precz stąd, czarownico! *(Bije go).* Ty łachmanie, ty kuglarko, ty tchórzu śmierdzący, ty banio nalana, precz stąd! precz stąd! Ja cię tu zaklnę, ja ci tu kabałę pociągnę! *(Wychodzi Falstaff).*

Pani Page. Czy wstydu nie masz? Kto wie, czy tej biednej staruszki nie zabił.

Pani Ford. Jeśli jej nie zabił, to ją zabije. Wielka stąd dla ciebie chwała!

Ford. Na szubienicę z tą czarownicą!

Evans. Co do tego, i ja myślę, że ta kopieta jest czarownicą. Nie lupię kopiet z tługą protą; widziałem tługą protę pot jej potwiką.

Ford. Czy chcecie mi towarzyszyć, panowie? Panowie, proszę z sobą. Zobaczcie tylko koniec mojej zazdrości. Jeśli się tak załawiam, nie widząc tropu, nie zważajcie odtąd na moje granie.

Page. Nie sprzeciwiajmy mu się teraz; idźmy, panowie.

(Wychodzą: Page, Ford, Płytek i Evans).

Pani Page. Czy widziałaś, jak mu porządnie skórę wygarbował?

Pani Ford. Porządnie? Jabym raczej powiedziała nieporządnie, bo mu ją zostawił w okrutnym nieporządku.

Pani Page. Kij ten poświęcę i nad ołtarzem zawieszę, bo dobrego dopełnił uczynku.

Pani Ford. Co teraz myślisz? Czy niewieścia cnota i świadectwo dobrego sumienia pozwalają nam jeszcze nowej szukać na nim zemsty?

Pani Page. Sądziłabym, żeśmy już z niego wypędziły ducha lubieżności. Jeśli go dyabeł nie posiadł na własność bezwarunkową, nie przypuszczam, by raz jeszcze chciał nas kusić cieleśnie.

Pani Ford. Czy nie byłoby dobrze powiedzieć naszym mężom, jak mu się przysłużyłyśmy?

Pani Page. Należy im opowiedzieć wszystko, choćby dlatego tylko, żeby z głowy twojego męża bziki wygonić. Jeśli osądzą w swojem sercu, że należy jeszcze dręczyć biednego grzesznego kawalera, będziemy znowu ich narzędziem.

Pani Ford. Jestem przekonana, że zechcą publicznie go zawstydzić, i mojem zdaniem żart się nie skończy, dopóki publiczna hańba go nie spotka.

Pani Page. Więc do kuźni i kujmy plan nowy; bijmy żelazo, póki gorące. *(Wychodzą).*

SCENA III.

Pokój w gospodzie pod Podwiązką.

(Wchodzą: Gospodarz i Bardolf).

Bardolf. Niemcy żądają, panie, żebyś im wynajął trzy konie: książę przybywa jutro na dwór, a mają zamiar na spotkanie jego wyjechać.

Gospodarz. Cóż to za książę, co tak tajemnie przybywa? Nic o nim nie słyszałem na dworze. Chciałbym sam z panami tymi pogadać; czy mówią po angielsku?

Bardolf. Mówią, panie. Zawołam ich do ciebie.

Gospodarz. Będą mieli konie, ale mi za nie dobrze zapłacą; osolę ich, jak należy. Mój dom był na ich rozkazy przez cały tydzień, dla nich wyprawiłem innych gości, słuszna, aby zapłacili za wszystkich; osolę ich i opieprzę. Chodź ze mną. *(Wychodzą).*

SCENA IV.

Pokój w domu Forda.

(Wchodzą: Page, Ford, pani Page, pani Ford i sir Hugo Evans).

Evans. To najlepszy wymysł niewieściej uczciwości, jaki kiedykolwiek witzieć mi się ztarzyło.

Page. I te listy do was obu w jednym czasie wyprawił?

Pani Page. Nie było kwadransa różnicy.

Ford. Przebacz mi, żono! Rób odtąd, co zechcesz;
Prócz o brak ciepła słońce będę skarżył,
Nim o twej cnocie zacznę powątpiewać.
Honor twój stoi tak silny, jak wiara
W tym, który dotąd śmiał być heretykiem.

Page. Skończmy; strzeż miary w zadośćuczynieniu,
Jak ją w obrazie strzedz ci należało.
A teraz wróćmy do naszego planu.
Raz jeszcze trzeba, dla naszej zabawy,
Aby tej starej i nalanej kufie
Nowe spotkanie żony dały nasze,
Gdzieby go schwytać nie było nam trudno,
Na wstyd publiczny wystawić za karę.

Ford. Mem zdaniem plan ich ze wszystkich najlepszy.

Page. Co? Posłać mu zawiadomienie, że czekają na niego w parku o północy? Nie, nigdy tam nie przyjdzie.

Evans. Powiatacie, że go do rzeki rzucono, że pył okrutnie zpity przeprany za starą papę, myślę więc, że ma teraz stracha, że nie przyjdzie; myślę, że jego cielsko tość surowo pyło ukarane, że niema już w sopie okruszyny żątzy.

Page. Oto moje przekonanie.

Pani Ford. Do was należy myśleć, co z nim zrobić,
Jak go tam ściągnąć, naszą będzie sprawą.

Pani Page. Stara to powieść, że Hern, sławny strzelec,
Niegdyś gajowy windsorskiego lasu,
Krąży co zima, gdy kur pieje północ,
Z rogatą głową, naokoło dębu;
Schną liście drzewa od jego oddechu,
Na trzody pada okrutna zaraza,
Krew zamiast mleka dojne dają krowy;
Dzwoni łańcuchem, że aż dreszcz przejmuje.
Każdy z was słyszał powieść o tym duchu,
Bo w to wierzyły babki zabobonne,
Jak świętą prawdę wnukom przekazały.

Page. I teraz jeszcze niejeden bez trwogi
W nocy do dębu Herna się nie zbliża.
Ale cóż z tego?

Pani Ford. Zamiarem jest naszym
Wezwać Falstaffa, by w Herna postaci
Spotkać nas przyszedł z rogami na głowie.

Page. A jeśli przyjdzie, wezwaniu posłuszny,
Co chcebie zrobić? jakie wasze plany?

Pani Page. Wszystko gotowe na jego przyjęcie.
Moją Anusię i mojego synka,
I kilka chłopiąt jednego z nim wieku
Ubierzem w suknie białe i zielone,
Jak bandę duchów, wróżek i bogunek,
Z grzechotką w dłoniach, z pochodnią na głowie.
Jak tylko Falstaff przybliży się do nas,
Niechaj od traczów rowu z krzykiem wpadną;
Gdy my, spłoszone, zaczniemy uciekać,
Niech go otoczą, i wróżek zwyczajem
Niech szczypać zaczną nieczystego łotra,
Niech go pytają, czemu o tej porze,
O której wróżki tańczą przy księżycu,
W cichą, ich skokom poświęconą ustroń
Wcisnąć się ważył w profana postaci.

Pani Ford. A póki całej nie opowie prawdy,
Niechaj go szczypią, pochodniami palą.

Pani Page. Kiedy zaś przyjścia swego wyzna powód,
Wystąpim wszyscy, rogi mu zedrzemy,
I odprowadzim do Windsor z szyderstwem.

Ford. Żeby się wszystko, jak trzeba, udało,
Należy dzieci do roli ich wprawić.

Evans. Zostawcie to mojej gorliwości; nauczę tzieci co i jak mają ropić; sam nawet przepiorę się za jakie straszytło, aby topiec kawalerowi moją pochotnią.

Ford. Nieporównane będziemy mieli widowisko. Idę zakupić dla nich maski.

Pani Page. Anusia będzie wróżek tych królową,
Prześlicznie w białe obleczona szaty.

Page. Ja kupię jedwab. *(Na str.).* Korzystajmy z pory,
Pan Chudziak piękną wykradnie Anusię,
Ślub weźmie w Eton. *(Głośno).* Zaproście Falstaffa.

Ford. Wprzódy do niego pójdę, jak pan Struga;
Powie mi wszystko; wiem, że nie odmówi.

Pani Page. Nie wątpię o tem. Idźmy bez spóźnienia
Wszystko dla naszych przygotować wróżek.

Evans. Itźmy. Tziwnie to rozkoszne i uczciwe hultajstwo.

(Wychodzą: Page, Ford i Evans).

Pani Page. Idź i poselstwo wypraw do Falstaffa,
Aby wybadać skryte jego myśli.

(Wychodzi pani Ford).

Ja teraz biegnę do mego doktora,
Szczerze mu sprzyjam, i nikt, jak on jeden,

Nie będzie mężem córki mej, Anusi.
Chudziak, bogaty w ziemie, ale głupi,
Wiem, że mojego męża ma za sobą;
Aleć i doktór zebrał kapitały,
I ma na dworze potężnych przyjaciół;
On tylko jeden mężem mej Anusi,
Choć się i tysiąc innych o nią kusi. *(Wychodzi).*

SCENA V.

Pokój w gospodzie pod Podwiązką.

(Wchodzą: Gospodarz i Głuptas).

Gospodarz. Czego chcesz, chamie? Czego żądasz, gruba skóro? Mów, ziej, rozprawiaj, tylko krótko, węzłowato, a żywo! Mów!

Głuptas. Żeby powiedzieć prawdę, panie, przysyła mnie tu pan Chudziak z interesem do sir Johna Falstaffa.

Gospodarz. Tam jego pokoje, jego zamek, jego łoże i jego prycza, a naokoło świeżo malowana historya marnotrawnego syna. Idź, szukaj i wołaj, a odpowie ci w sposób antropofagiański. Stukaj, powtarzam.

Głuptas. Stara kobieta, tłusta kobieta weszła do jego pokoju; pozwolę sobie, panie, zaczekać, aż zejdzie, bo, szczerze mówiąc, do niej mam interes.

Gospodarz. Co? tłusta kobieta? Toć ona gotowa okraść kawalera; zawołam. — Zuchu kawalerze! zuchu sir Johnie! Odpowiedz płucami żołnierskiemi: Czy jesteś u siebie? To twój gospodarz, twój Efezyjczyk woła.

Falstaff *(z piętra).* Co tam nowego, gospodarzu?

Gospodarz. Jest tu cygan Tatar, który czeka na powrót twojej tłustej baby. Powiedz jej, zuchu, żeby zeszła natychmiast; mój dom jest uczciwy. Fe, tajemne schadzki, fe! *(Wchodzi Falstaff).*

Falstaff. Prawda, gospodarzu, że była u mnie przed chwilą stara, tłusta kobieta, ale już odeszła.

Głuptas. Ale powiedz mi, proszę, panie, czy to nie była czarownica z Brentford?

Falstaff. Nie omyliłeś się, mój ślimaczku. Czego chciałeś od niej?

Głuptas. Pan mój, panie, pan mój, Chudziak, widząc ją na ulicy, wyprawił mnie za nią, aby się u niej pora-

dzić, panie, czy niejaki Nym, który mu zwędził łańcuszek, ma ten łańcuszek, czy go nie ma.

Falstaff. Mówiłem właśnie o tym interesie ze starą kobietą.

Głuptas. I cóż odpowiedziała, panie? Powiedz mi, proszę.

Falstaff. Odpowiedziała, że ten sam hultaj, który zwędził łańcuszek pana Chudziaka, skradł mu ten łańcuszek.

Głuptas. Pragnąłbym z tą kobietą sam na sam się rozmówić, bo miałbym z nią jeszcze o czem innem w jego interesie pogadać.

Falstaff. A o czem? Słuchamy.

Gospodarz. Tak jest, słuchamy; gadaj, a żwawo, nie ociągaj się!

Głuptas. Nie mogę rzeczy zataić.

Gospodarz. Zataj, albo zginąłeś!

Głuptas. Otóż, panie, idzie tu o pannę Annę Page. Chciałbym się jej poradzić, czy jest w przeznaczeniu mojego pana dostać ją lub nie?

Falstaff. To jest, to jest w jego przeznaczeniu.

Głuptas. Co, panie?

Falstaff. Dostać ją lub nie. Idź i powiedz twojemu panu, że mi tak odpowiedziała kobieta.

Głuptas. Czy mogę śmiało mu to powiedzieć?

Falstaff. Możesz, braciszku, któżby mógł lepiej?

Głuptas. Dziękuję waszej dostojności. Nowiny te niepomału ucieszą mojego pana. *(Wychodzi).*

Gospodarz. Ćwik z ciebie, nie lada ćwik z ciebie, sir Johnie. Ale czy była u ciebie jaka czarownica?

Falstaff. Była, gospodarzu, była czarownica, od której nauczyłem się więcej niż od kogokolwiek w całem życiu; a do tego nie zapłaciłem nic za naukę, byłem raczej za nią zapłacony. *(Wchodzi Bardolf).*

Bardolf. To zgroza, gospodarzu, proste oszustwo, proste oszustwo, gospodarzu!

Gospodarz. Gdzie moje konie? Daj mi dobrą o nich wiadomość, lumpacyo.

Bardolf. Uciekły z oszustami. Ledwo przejechałem Eton, siedząc za jednym z nich z tyłu, rzucili mnie w błoto, spięli konie ostrogami i puścili się, że się aż kurzyło za nimi, jak prawdziwe trzy niemieckie dyabły, jak trzej doktorzy Fausty.

Gospodarz. Pośpieszyli zapewne na przyjęcie księcia, durniu. Ani mi gadaj, że uciekli: Niemcy to naród uczciwy.

(Wchodzi sir Hugo Evans).

Evans. Gdzie gospotarz?

Gospodarz. Co masz do mnie, panie?

Evans. Miej oko na twoje ruchomości. Przyjaciel mój, który właśnie co przyjechał to miasta, powiata mi, że trzech skonfeterowanych Niemców okradli z pieniędzy i koni wszystkich operżystów w Reatins, Maitenheat i Colebrook. Uwiatamiam cię o tem przez przyjaźń, po masz rozum i towcip i konceptów co niemiara, nie chciałpym, żepy cię oszwapiono. Żegnam. *(Wychodzi).*

(Wchodzi doktor Kajusz).

Kajusz. Gdzie *mon hôte de la Jarretière?*

Gospodarz. Tu, panie doktorze, w wielkim kłopocie i okrutnej dylemmie.

Kajusz. Ja nie mógl powiedzieć, co to znaczylem, ale ja slyszal, że wielki tu robilem przygotowania na przyjęcie jednego księcia alemański, ale na honor, niema książę, który byl na dwór czekany. Powiedzial to panu gospodarz *par amitié! Adieu! (Wychodzi).*

Gospodarz. Wołaj na gwałt, hultaju, leć i wołaj! — Dopomóż mi, kawalerze. Zginąłem! Śpiesz się, leć mi, na gwałt wołaj, hultaju! Zginąłem!

(Wychodzą: Gospodarz i Bardolf).

Falstaff. Chciałbym, żeby świat cały był oszwabiony, bo i ja byłem oszwabiony, a w dodatku obity. Gdyby doszło do ucha dworaków, w co byłem przeobrażony i jak to moje przeobrażenie było wyprane i wywałkowane, wytopiliby ze mnie wszystką moją tłustość, kropla po kropli i wysmarowali nią chodaki rybackie. O, ani wątpię, chłostaliby mnie swoimi zjadliwymi językami, żebym się skurczył, jak suszona gruszka. Nie wiodło mi się na świecie od czasu, jak po raz pierwszy fałszywie przysiągłem przy primero. Na uczciwość, gdybym miał dość długi oddech na odmówienie pacierza, gotówbym za wszystkie moje minione grzechy pokutować. *(Wchodzi pani Żwawińska).* A ty skąd tu przychodzisz?

Żwawińska. Od dwóch stron, możesz mi wierzyć, panie.

Falstaff. Niech dyabeł porwie jedną stronę, a jego żona drugą! Będą miały obie, na co zasłużyły. Więcej dla nich wycierpiałem, więcej, niż znieść jest w stanie paskudna słabość ludzkiej natury.

Żwawińska. A one czy nie cierpiały? Ach, cierpiały nie-

boraczki, ręczę ci, panie! a jedna z nich nadewszystko' pani Ford, poczciwa dusza, zbita na kwaśne jabłko, cała sczerniała i zsiniała, nie znalazłbyś na niej jednej białej plamki.

Falstaff. Co mi pleciesz o sczernieniu i zsinieniu? Toć ja byłem zbity na wszystkie kolory tęczy, o mało nie byłem pojmany za czarownicę z Brentford, i gdyby nie moja przytomność umysłu, nie doskonałe udawanie starej baby, to ten huncfot komisarz byłby mnie wziął w dyby, tak jest, w zwyczajne dyby, jak czarownicę.

Żwawińska. Daj mi tylko, panie, chwilę posłuchania w twojej izbie, a opowiem ci wszystko, a jestem przekonana, że się uradujesz. Zresztą mam i list, który niejedną rzecz wytłómaczy. Ach, niebożęta! co tu kłopotów, żeby was połączyć! Jedno z was źle zapewne służy niebu, gdy was spotkało tyle przeciwności.

Falstaff. Chodź ze mną do mego pokoju. *(Wychodzą).*

SCENA VI.

Inny pokój w gospodzie pod Podwiązką.

(Wchodzą: Fenton i Gospodarz).

Gospodarz. Panie Fenton, nie mów do mnie; ciężko mi na sercu; świat mi obrzydł cały.

Fenton. Słuchaj mnie, proszę, przyjdź mi tylko w pomoc,
A jakem szlachcic, nad wartość twych koni
Jeszcze ci w złocie sto funtów dorzucę.

Gospodarz. Więc słucham cię, panie Fenton, a w najgorszym razie dotrzymam tajemnicy.

Fenton. Pamiętasz pewno, żem ci nieraz mówił
O mej miłości dla pięknej Anusi,
Która mi w zamian serce swoje dała,
O ile mogła, bez rodziców woli.
Teraz mi dziwnej list przysyła treści.
Figiel, o którym w liście tym donosi,
Tak blizki z moim planem ma stosunek,
Że oba razem muszę ci wyjawić.
Falstaff w tej sprawie wielkie trzyma miejsce.
Więc treść komedyi opowiem ci teraz:

Między północą a pierwszą godziną,
Przy dębie Herna droga moja Anna
Ma się pokazać, jak wróżek królowa
I dziwne cuda w tym wyprawiać stroju,
O których więcej w piśmie tem wyczytasz.
Śród krotofili, ojciec jej nakazał
Chyłkiem się wymknąć z Chudziakiem do Eton,
I tam, bez zwłoki, wziąć ślub przed ołtarzem.
Przyrzekła ojcu. Ale tu nie koniec.
Matka, przeciwna z Chudziakiem zamęściu,
Wielka stronniczka doktora Kajusza,
Plan ułożyła, by ją doktór wykradł,
I gdy się inni krotofilą bawią,
Ślub wziął w dziekanii, gdzie ksiądz na nich czeka.
Niby posłuszna matki swojej planom,
Anna przyrzekła rękę doktorowi;
Lecz ostatecznie tak interes stoi:
Ojciec chce, żeby cała w bieli była,
Chudziak ją po tem ubraniu ma poznać,
Podać jej rękę i do Eton śpieszyć;
Z drugiej znów strony matki jej jest myślą,
Żeby ją doktor poznać mógł niemylnie
(Bo wszyscy w maskach do komedyi staną),
W zielonych szatach posłać ją do dębu,
Z wstąg jasnych pękiem do włosa wplecionych;
Doktór, gdy porę stosowną upatrzy,
Szczypnie ją w rękę, a na znak ten Anna
Pójść z nim przyrzekła do księdza w dziekanii.

Gospodarz. Kogoż zwieść pragnie? czy ojca, czy matkę?

Fenton. Matkę i ojca, dobry gospodarzu,
Ze mną uciekać. Rachuję na ciebie,
Że w nocy, między dwunastą a pierwszą,
Sprowadzisz księdza, który nas w kościele
Połączy prawnie świętym sakramentem.

Gospodarz. Plan wyśmienity; biegnę do proboszcza;
Przyprowadź dziewkę, nie braknie wam księdza.

Fenton. Na moją wieczną wdzięczność możesz liczyć,
Prócz tego, zaraz usługę nagrodzę.

(Wychodzą).

AKT PIĄTY.

SCENA I.

Pokój w gospodzie pod Podwiązką.

(Wchodzą: Falstaff i pani Żwawińska).

Falstaff. Proszę cię, skończ paplanie i ruszaj z Bogiem. Dotrzymam słowa. To trzecia próba; spodziewam się, że fortuna sprzyja nieparzystej liczbie. Idź z Bogiem. Powiadają ludzie, że nieparzysta liczba jest świętą liczbą przy urodzeniu, przedsięwzięciach i śmierci. A teraz zmiataj!

Żwawińska. Wystaram ci się o łańcuch i zrobię, co będę w stanie, żeby ci wyszukać parę rogów.

Falstaff. Idź z Bogiem, powtarzam, czas nagli. Głowę do góry i szoruj! *(Wychodzi pani Żwawińska, wchodzi Ford).* A, witamy, panie Strugo! Panie Strugo, rzecz się wyjaśni tej nocy, albo nigdy. Bądź w parku około północy, przy dębie Herna, a zobaczysz dziwy.

Ford. Czy nie byłeś u niej wczora? Wszak mówiłeś, panie, że cię zaprosiła.

Falstaff. Byłem u niej, panie Strugo, w postaci biednego starowiny, jak mnie widzisz, a wyszedłem od niej, panie Strugo, w postaci starej baby. Ten przeklęty hultaj Ford, jej małżonek, ma w sobie najzapalczywszego dyabła zazdrości, panie Strugo, jaki nigdy jeszcze waryata nie opętał. Opowiem ci wszystko. Zbił mnie na kwaśne jabłko, w postaci kobiety naturalnie, bo w postaci męża, panie Strugo, nie boję się samego Goliata z tkackim nawojem, bo wiem także, że ludzkie życie jest czółenkiem. Śpieszno mi, chodź ze mną, w drodze opowiem ci resztę, panie Strugo. Od czasu, jakem skubał gęsi, lampartował w szkole i biczykiem siekał frygę, nie wiedziałem, co to jest kijem dostać, aż do tej pory. Chodź ze mną, opowiem ci dziwne rzeczy o tym hultaju Fordzie, na którym pomszczę się tej nocy, którego żonę oddam w twoje ręce. Chodź ze mną. Dziwne gotują się sprawy, panie Strugo; chodź ze mną. *(Wychodzą).*

SCENA II.

Park Windsorski.

(Wchodzą: Page, Płytek i Chudziak).

Page. Tylko żwawo a śmiało! Położymy się w zamkowym rowie, póki nie zobaczymy pochodni naszych wróżek. Synu Chudziaku, pamiętaj o mojej córce.

Chudziak. Bądź spokojny. Mówiłem z nią i ułożyłem się o znak, po którym ją poznam. Zbliżę się do ubranej biało i zawołam *mum!* ona odpowie *budget,* i tak się poznamy.

Płytek. Bardzo dobrze. Ale co wam po *mum* i *budget?* Biała suknia odróżni ją dostatecznie. Wybiła dziesiąta.

Page. Noc jest chmurna, właśnie jakiej przystoją pochodnie i duchy. Szczęść Boże naszej krotofili! Złe myśli jeden tu ma dyabeł, którego poznamy po rogach. Idźmy! Daj mi rękę. *(Wychodzą).*

SCENA III.

Ulica w Windsor.

(Wchodzą: pani Page, pani Ford i doktor Kajusz).

Pani Page. Mości doktorze, córka moja będzie w zielonej sukni. Gdy upatrzysz stosowną porę, weź ją za rękę i pędź co tchu do dziekanii, bierz ślub bez najmniejszej zwłoki. Idź przed nami do parku, bo my obie musimy iść razem.

Kajusz. Wiedzialem, co mial robić. Adieu!

Pani Page. Więc żegnamy, doktorze. *(Wychodzi doktór Kajusz).* Mój mąż nie tak się uraduje figlem, wypłatanym Falstaffowi, co rozgniewa małżeństwem mojej córki z doktorem; ale mniejsza o to; lepsze krótkie łajanie, niż długie płakanie.

Pani Ford. Gdzie teraz Anusia i banda jej wróżek? Gdzie walijski dyabeł Hugo?

Pani Page. Wszyscy leżą skryci w rowie, niedaleko dębu Herna, z przyćmionemi latarkami, które śród

ciemności zabłysną na pierwsze nasze spotkanie z Falstaffem.

Pani Ford. Trudno, żeby się nie przeląkł na ten widok.

Pani Page. Jeśli się nie przelęknie, śmiać się z niego będziemy; a jeśli się przelęknie, śmiać się z niego będziemy podwójnie.

Pani Ford. Pięknie wyprowadzimy go w pole.

Pani Page. Gdzie rozpustnika ukarać wypada,
Śmiech nie jest śmiechem, zdradą nie jest zdrada.
(Wychodzą).

SCENA IV.

Park Windsorski.

(Wchodzą: sir Hugo Evans, wróżki).

Evans. Trepty! trepty, moje wróżki! Za mną! A pamiętajcie wasze role; tylko śmiało! Proszę za mną to rowu. A jak tam znak, rópcie, jak przykazałem. Za mną, za mną! Trepty, trepty!
(Wychodzą).

SCENA V.

Inna część parku.

(Wchodzi Falstaff, przebrany, z rogami jelenia na głowie).

Falstaff. Zegar windsorski wybił dwunastą; zbliża się chwila. Teraz, gorącej krwi bogi, przybądźcie mi na pomoc! Pamiętaj, Jowiszu, że byłeś bykiem dla twojej Europy; miłość przyprawiła ci rogi. O potężna miłości! ty przemieniasz, pod pewnym względem człowieka w zwierzę, a pod innym znowu zwierzę w człowieka. Byłeś także, Jowiszu, łabędziem z miłości dla Ledy. O potężna miłości! jak zbliżyłaś boga do gęsi! Pierwszy grzech popełniony w postaci bydlęcia, o Jowiszu, co za grzech bydlęcy! drugi grzech popełniony w postaci folwarcznego drobiu, pomyśl, Jowiszu, co za grzech folwarczny! Jeśli bogowie mają krew tak gorącą, co mają biedni śmiertelnicy? Co do mnie, jestem tu windsorskim jeleniem, a jak myślę, najkraśniejszym w całym borze. Daj mi, o Jowiszu, chłodny czas na tokowisko, lub kto mi za złe weźmie, jeśli wszystek mój łój wytopię? Kto się zbliża? Moja łania?
(Wchodzą: pani Ford, pani Page).

Pani Ford. Jasiu, czy jesteś tu, mój jelonku, mój byczku?

Falstaff. To ty, moja pani z czarnym kosmykiem? Niech teraz niebo deszczy kartoflami, niech grzmi na nutę *Zielone rękawki,* niech jak grad sypią się cukierki, a jak śnieg marcypany, niech przyjdzie burza pokus, tu będę szukał schronienia. *(Całuje ją).*

Pani Ford. Pani Page przyszła ze mną, kochanku.

Falstaff. Podzielcie się mną, jak darowanym jeleniem; dla każdej jeden udziec; moje boki zatrzymam dla siebie, moje ramiona dla leśniczego, a moje rogi przekazuję waszym mężom. A co, czy znam się na łowiectwie? Czy mówię, jak Hern, sławny strzelec? Wyznaję teraz, że Kupido jest dzieckiem sumiennem, płaci mi nakoniec, co mi był dłużny. Jakem duch prawdziwy, witajcie! *(Wrzawa za sceną).*

Pani Page. Przebóg! co to za wrzawa?

Pani Ford. Panie, odpuść nam nasze grzechy!

Falstaff. Co to być może?

Pani Ford i pani Page *(razem).* Uciekajmy! uciekajmy!
(Wybiegają).

Falstaff. Zdaje się, że dyabeł nie chce mojego potępienia; pewno się boi, żeby wytopiony ze mnie olej piekła nie podpalił, bo inaczej nigdyby mi tyle przeszkód na drodze nie stawiał.

(Wchodzą: Sir Hugo Evans, przebrany za Satyra; pani Żwawińska i Pistol; Anna Page, jak królowa wróżek, a z nią brat jej i inne dzieci, przebrane za wróżki, z woskowemi świecami na głowach).

Żwawińska. Czarne i szare, białe i zielone wróżki
Co przy księżycu lotne przebieracie nóżki,
Nieodmiennych przeznaczeń dziedziczki sieroty,
Czas się zbliża, już pora wziąć się do roboty.
Daj hasło, Hobgoblinie.

Pistol. Powietrzne zjawiska,
Niech każde, milcząc, czeka swojego nazwiska.
Świerszczu, lotem windsorskie zbiegnij kamienice,
Szczyp kucharki, aż będą czarne, jak brusznice,

Gdzie znajdziesz nie zmieciony popiół na kominie:
Królowa nasza karci flądry gospodynie.
Falstaff. To wróżki; kto się do nich wyrzec słówko waży,
Lub patrzy, jak tańcują po grobach cmentarzy,
Przed końcem roku śmierci pewien ten być może.
Zamknę oczy i milczkiem w trawie się położę.
(Kładzie się twarzą ku ziemi).
Evans. Gtzie *Skoczek?* Itź, gtzie tziewka przy pojaźni pożej,
Trzy razy pacierz zmówi, nim się spać położy,
Stań przy niej i jej tuszy jasnych pożycz skrzyteł,
Niech noc przemarzy całą śrót rajskich mamiteł,
Ale te, co usnęły, nie mówiąc pacierza,
Szczyp je, męcz je i kłuj je, jak kolcami jeża.
Żwawińska. Wy na zamek windsorski polećcie co żywo,
Siejcie w każdej komnacie błogosławieństw żniwo,
Niech się gmach dnia sądnego doczeka bez sromu,
Godny swych gości, goście godni swego domu.
Osypcie kwiatów deszczem stale orderowe,
I płaszcze kawalerów, i tarcze herbowe,
A śród nocy, po łąkach pląsając wesoło,
Jak podwiązka, mistyczne zataczajcie koło,
A koło to uwijcie zielenią tak jasną,
Że wszystkie łąk szmaragdy przy blasku jej zgasną;
Honny soit qui mal y pense wyhaftujcie potem
Szmaragdem i lazurem, purpurą i złotem,
Szukajcie na to kwiatów po łąkach i w borze,
Bo tylko kwiatów liściem wróżka pisać może.
Lecz nim z pierwszą godziną każda z was odleci,
Zwykłego nam obrzędu dopełnijmy, dzieci,
Przy dębie Herna taniec zatoczmy wesoły.
Evans. Formujmy łańcuch, ręce poplątajmy społy,
Twadzieścia świętojańskich ropaczków nam świeci,
Gdzie pędziem krążyć w koło świętego nam trzewa.
Lecz stój! człowieczy zapach nozdrzy mych towiewa.
Falstaff. Od walijskiej mnie wróżki Pan Bóg niech za-
[chowa!
Bo na sera kawałek zmienić mnie gotowa.
Pistol. Robaku, od kolebki skazany na męki!
Żwawińska. Dotknijcie ogniem próby palce jego ręki,
Jeżeli krew się czysta w jego żyłach toczy,
To przy dotknięciu ogień bezsilny odskoczy,
Lecz jeśli drgnie z boleści, drganie nas przekona,
Że grzeszne bije serce śród grzesznego łona.

Pistol. Do próby!
Evans. Czy to trewno w popiół się opróci?
Falstaff. Och! och! och!
Żwawińska. To zgnilizna, to chlew sprośnych chuci!
Więc dalej, wróżki moje! więc żwawo i śmiało
Do tańca i do pieśni! szczypcie w takt mu ciało!

PIEŚŃ.

Hańba grzesznej wyobraźni
I rozpuście, godnej kaźni!
Ona w krew iskierkę ciska,
Myśl lubieżna na nią dmucha,
Coraz jaśniej ogień błyska,
Coraz wyżej płomień bucha.
Grzeszne ciało aż do kości
Szczypcie, wróżki, bez litości;
Szczypcie, pieczcie, aż na niebie
Blask jutrzenki noc pogrzebie!

(Podczas gdy śpiewając wróżki szczypią Falstaffa, w jedną stronę uchodzi doktor Kajusz z wróżką zielono ubraną, w drugą Chudziak uprowadza wróżkę w bieli. — Wchodzi Fenton i uprowadza Annę Page. — Słychać za sceną polowanie, wszystkie wróżki znikają. — Falstaff odrzuca jelenie rogi i wstaje; wchodzą: Page, Ford, pani Page i pani Ford i zatrzymują go).
Page. Nie, nie uciekaj, jesteś w naszej mocy;
Tylkoż Hern jeden mógł ci się przysłużyć?
Pani Page. Proszę was, skończcie, dosyć tego żartu!
Co mówisz teraz o windsorskich żonach?
Czy widzisz, mężu? Powiedz, czy te rogi
Nie lepiej lasom, niż miastu przystoją?
Ford. Powiedz mi teraz, kawalerze, kto jest rogalem? Panie Strugo, Falstaff jest hultajem, jest rogatym hultajem, oto są jego rogi, panie Strugo, a oprócz tego, panie Strugo, ze wszystkich Forda ruchomości dostał się tylko kawalerowi kosz jego, jego kij i dwadzieścia funtów monety, które musi zwrócić panu Strudze, bo już w tym celu przyaresztowano jego konie, panie Strugo.
Pani Ford. Nie posłużyło nam szczęście, panie kawalerze, nigdy się nam zejść nie udało. Nie chcę cię więcej za mego kochanka, lecz będziesz zawsze moim jelonkiem.

Falstaff. Zaczynam się spostrzegać, że mnie wystrychnięto na osła.

Ford. A na wołu w dodatku, na co mamy dowody.

Falstaff. I to nie były wróżki? Trzy lub cztery razy przyszło mi na myśl, że to nie były wróżki, ale grzeszne moje zamiary, odurzenie zmysłów niespodziewanym napadem, wszystko to, naprzekór rozumowi, dało pozór prawdy głupiemu błazeństwu, kazało mi wierzyć na chwilę, że to były wróżki. Patrzcie teraz, na jakiego dudka może wystrychnąć człowieka dowcip źle użyty.

Evans. Sir Johnie Falstaffie, służ Pogu, porzuć grzeszne myśli, a szczypać cię wróżki nie pętą.

Ford. Wielki z ciebie orator, wróżko Hugonie.

Evans. A i ty zapomnij swojej zaztrości, jeśli łaska.

Ford. Nie będę odtąd wątpił o uczciwości mojej żony, dopóki nie zaczniesz palić do niej cholewek dobrą angielszczyzną.

Falstaff. Czy mózg mój wystawiłem na słońce i do tego stopnia wysuszyłem, że nie miałem go dosyć, aby się nie dać złapać na taką wędkę? Czy i walijski kozieł będzie do mnie skakał? Czy mam nosić szłyk błazeński z walijskiego drelichu? To czas już, żebym się zadławił kawałkiem pieczonego sera.

Evans. Nie topry ser na masło, a twój przuch to tylko samo masło.

Falstaff. Ser i masło! Toż się tego doczekałem, że podrwiwa ze mnie człowiek, który z angielszczyzny robi siekaninę? Ha, to dosyć, żeby wszystkie zachcianki miłosne i wszystkie nocne hulatyki z królestwa wypędzić!

Pani Page. Czy mogłeś przypuścić, panie kawalerze, że gdybyśmy nawet wyrzuciły z serca uczciwość za głowę i ramiona, gdybyśmy bez skrupułu piekłu się oddały, czy mogłeś przypuścić, że i w takim nawet razie potrafiłby dyabeł natchnąć nas miłością do twej osoby?

Ford. Co, do takiej lemieszki, takiego woru wełny?

Pani Page. Wydętego człowieka?

Page. Starego, zimnego, wywiędłego, z nieznośnym brzuchem?

Ford. A potwarcy, jak szatan?

Page. A jak Job ubogiego?

Ford. A złego, jak jego żona?

Evans. A ottanego, porupstwu i szynkowniom, i krupnikowi, i winu, i lipcowi, i pijatyce, i klęciu, i purtom, i pijatykom?

Falstaff. Dobrze, dobrze, strzelajcie do mnie, jak do kaczki; macie nade mną górę, jestem pobity, nie mogę odpowiedzieć nawet walijskiej flaneli. Nawet głupota jest dostateczną sondą, żeby mierzyć głębokość mojego szaleństwa; róbcie ze mną, co wam się podoba.

Ford. Więc poprowadzimy cię do Windsor, panie kawalerze, do niejakiego pana Strugi, od którego wyłudziłeś pieniądze, podejmując się być jego rajfurem. Nie licząc tego, co już wycierpiałeś, zdaje mi się, że zwrot tych pieniędzy kwaśnem będzie dla ciebie jabłkiem do zgryzienia.

Page. Nie trać jednak serca, kawalerze. Zapraszam cię na wieczerzę do mojego domu, a pijąc szodo, będziesz mógł się śmiać z mojej żony, jak ona teraz z ciebie się śmieje, gdy jej powiem, że pan Chudziak wziął ślub z jej córką.

Pani Page *(na str.)*. Wątpią o tem doktorzy. Jeśli Anna Page jest moją córką, to w tej chwili jest ona żoną doktora Kajusza. *(Wchodzi Chudziak).*

Chudziak. Hola, hola, ojcze Page!

Page. Mój synu, co tam nowego? co tam nowego, mój synu? Czy wszystko skończone?

Chudziak. Skończone? Jeśli najmędrszy człowiek w całem hrabstwie Gloucester zrozumie co w tej sprawie, dam się powiesić.

Page. Cóż się stało, synu?

Chudziak. Przybywam więc do Eton, żeby wziąć ślub z panną Anną, a tu się pokazuje, że owa panna Anna, to bęben niezgrabny. Gdyby to nie był kościół, to ja jego, albo on mnie byłby wymłócił. Niech przepadnę, jeśli nie myślałem, że to była panna Anna, a to był pocztarski pachołek.

Page. Omyliłeś się w pośpiechu, na uczciwość.

Chudziak. Nie potrzebujesz mi o tem mówić, bo i ja tak myślę, skoro wziąłem chłopca za dziewczynę. Gdybym się z nim był ożenił, mimo niewieściego ubrania, na niewiele taka zdałaby mi się żona.

Page. To twoja wina. Czy ci nie powiedziałem, jak moją córkę poznasz po ubiorze?

Chudziak. Podsunąłem się do wróżki biało ubranej i krzyknąłem *mum,* a ona mi odkrzyknęła *budget,* jak się

o tem z Anną umówiłem; a jednak to nie była Anna, ale pocztarski pachołek.

Pani Page. Dobry mój Jerzuniu, nie gniewaj się na mnie. Wiedziałam o twoich zamiarach, przebrałam więc córkę zielono, i żeby ci teraz prawdę powiedzieć, jest ona teraz w dziekanii i zapewne już ślub wzięła.

(Wchodzi Kajusz).

Kajusz. Gdzie bylem, pani Page? Na honor, zrobilem ze mnie dudka, zaślubilem *un garçon*, klopaka; to nie Anna Page; na honor, zrobilem ze mnie dudka.

Pani Page. Jakto? Czy nie wziąłeś wróżki zielono ubranej?

Kajusz. Wziąlem, na honor, wziąlem, ale to bylo klopaka, na honor, caly Windsor przewrócilem. *(Wychodzi).*

Ford. Dziwne to jednak rzeczy; któż więc uprowadził prawdziwą Annę?

Page. Ze zgrozą zaczynam domyślać się prawdy. Patrzcie, zbliża się pan Fenton. *(Wchodzą: Fenton i Anna Page).* Co tam nowego, panie Fenton?

Anna. Przebacz mi, ojcze! dobra matko, przebacz!

Page. Powiedz mi teraz, mościa panno, jak się to stało, że nie poszłaś w towarzystwie pana Chudziaka?

Pani Page. Dziewczyno, czemu nie poszłaś z doktorem?

Fenton. Wszystko opowiem, jej strach odjął mowę.
Mieliście zamiar gwałtem dać jej męża,
Bez miłosierdzia dla uczuć jej serca,
Ale co miłość dawno zjednoczyła,
Dziś ślub w kościele skojarzył na wieki.
Świętym jest przez nią grzech dziś popełniony,
I oszukaństwo jej obłudą nie jest,
Nieposłuszeństwem nazwać się nie może,
Bo ją ratuje od bezbożnych przekleństw,
Do których wieczny dawałyby powód
Gorzkie godziny przymuszonych związków.

Ford. Darmo się gniewać, niema tu lekarstwa.
Małżonków związek w niebie przeznaczony:
Pieniądz grunt kupi, lecz nie kupi żony.

Falstaff. Choć za główny cel waszych pocisków mnieście wybrali, pociechą jest dla mnie, że nie wszystkie wasze strzały trafiły.

Page. Ha, i cóż robić! Fenton, szczęść ci, Boże!
Podleźć ten musi, co skoczyć nie może.

Falstaff. Kto z psami w nocy polować zamierza,
Nie wie, jakiego upoluje zwierza.

Pani Page. I ja też nie chcę fochów dłużej stroić.
Niech wam da niebo długie dnie wesela!
Idźmy do domu, a przy dobrym ogniu
Śmiejmy się społem z wszystkich naszych figlów,
Sir John i wszyscy.

Ford. Wyznam, kawalerze,
Że jesteś słowny, bo, jak ułożono,
Struga spać będzie z pana Forda żoną.

(Wychodzą).

SPIS RZECZY.